

UNIVERSIDAD DE ARGEL 2
FACULTAD DE LENGUAS EXTRANJERAS
DEPARTAMENTO DE ALEMÁN, ESPAÑOL E ITALIANO

TESINA DE MAGISTER

Opción: Literatura

EL VACÍO AXIOLÓGICO EN *NADA* DE
CARMEN LAFORET ANÁLISIS SEMIÓTICO Y
TEMÁTICO

REALIZADA POR:
HAMMACHE HIBA

DIRIGIDA POR:
Profesora Doctora SALIHA ZERROUKI

Miembros del tribunal

Presidenta: NACHIDA HARFOUCHI MCA - Universidad de Argel 2

Directora: SALIHA ZERROUKI PR - Universidad de Argel 2

Examinadora: MALIKA ZERMANI MCB - Universidad de Argel 2

ARGEL- 2016-

Agradecimientos:

A mi directora de investigación, la señora Zerrouki Saliha por sus consejos y su paciencia.

Dedicatoria:

A todos los que colaboraron en mi formación.

Índice

Introducción	1
Capítulo I. Corpus teórico	
1. Consideraciones semiológicas	5
1. Elementos de la semiótica	5
2. Los actos de habla de Searle	10
3. Articulaciones sémicas y cuadrado semiótico	13
2. Fábula y sujeto	17
2.1. El relato como historia	18
2.2. El relato como discurso	20
3.3. Los cuentos fantásticos	21
1. Estudio por temas y funciones	24
2. Estudio por funciones	25
3. Estructura	26
3. Teoría de la recepción	28
1. Lectura y contexto	29
2. Interacción lector-texto	34
3. La plurilectura	37
Capítulo II. Construcción de la obra	
1. Discurso	41

1.1. Diégesis y argumento	41
1.2. Semiótica narrativa	44
1. Análisis sémico	44
2. Recursos estilísticos	50
3. Intertexto y paratexto	51
2. Secuencias narrativas	55
1. Focalización	56
2. El narrador	57
3. La voz narrativa	58
4. El narratorio	60
3. El cronotopo	61
3.1. El tiempo según Bajtín	61
3.2. El tiempo según Genette	65
3.3. Espacio de la narración y espacio real	71
3.4. Espacio interior y espacio exterior	72

Capítulo III. Temática y personajes

1. Temática	79
1. Vivencias de la postguerra	79
2. La pobreza	79
3. La mujer y la sociedad	82
4. El ansia de la libertad	87

2. Los personajes	88
1. Características de los personajes	89
2. El cuadrado semiótico en la novela	100
3. Relación entre actantes	108
3. La metatextualidad	110
1. Críticas detractoras de la novela	111
2. Ecos favorables a la novela	112
3. Inicio personal de la autora	115
4. Valoración de la autora	117
Conclusión	119
Bibliografía	123
Anexos	128

Introducción

En este trabajo de postgrado titulado: “El vacío axiológico en *Nada* de Carmen Laforet análisis semiótico y temático”, nos proponemos llevar a cabo un estudio del discurso narrativo en su aproximación semiótica y sus componentes analíticos y temáticos.

La elección de este tema ha sido motivada por el interés que tenemos por los escritos de la postguerra española y por la carga de dramatismo que llevan. La novela *Nada* representa el mejor reflejo que ha podido aportar la narrativa española como testimonio de una época.

Nuestra inclinación para el estudio de esta novela viene de las circunstancias históricas y sociales de este movimiento literario cuya aparición se caracteriza por la censura de las obras literarias.

Nuestro objetivo en cuanto al estudio de esta novela será señalar los aspectos del signo semiótico para extraer los componentes disimulados en el texto porque ha sido redactado durante un periodo de censura y, sin embargo, ha conocido un gran éxito. Nos proponemos dar la prueba que la autora introducido a través de su discurso mensajes tácitos para expresar lo que pensaba, a pesar de la, autarcía con la ayuda de recursos y de formas que le son propias.

En nuestra problemática pensamos dar las grandes líneas de nuestra hipótesis con las preguntas siguientes:

¿Existe una semiótica de la literatura? ¿Qué diferencia hay entre estas dos ciencias?

¿Qué conceptos de la novela pueden dar lugar a los signos semióticos?

¿Se presta la novela al estudio sémico que puede profundizar el sentido del texto?

¿Se considera “Nada” una obra tremendista? ¿Qué signos temáticos y literarios lo demuestran?

¿Representan los personajes de la novela una muestra del vacío axiológico de posguerra?

¿Tuvo un papel la crítica en el descredito de la autora?

Nuestro trabajo se compone de una introducción, tres capítulos, una conclusión, un índice, una bibliografía y unos anexos.

En el primer capítulo “*Corpus teórico*”: nos proponemos desarrollar los conceptos de la semiótica lingüística según Bobes Naves María del Carmen¹, Charles Morris², Umberto Eco³, Roland Barthes⁴ y Greimas Algirdas Julian⁵. Con un estudio de los actos de habla según Searle⁶, y por otro lado, desarrollaremos las articulaciones sémicas con los conceptos relacionados al cuadrado semiótico según Greimas⁷ y Rastier⁸.

Igualmente, daremos a conocer los conceptos relacionados con la semiótica literaria soviética en lo que concierne a “la Fábula y el sujeto” según los estudios de Gerard Genette⁹ y Umberto Eco¹⁰.

Al mismo tiempo, estudiaremos conceptos relacionados con la teoría de la recepción o la lectura basándose en los trabajos de Rastier François¹¹, Jauss Hans Robert¹² y Barthes Roland¹³.

En el segundo capítulo “*Construcción de la obra*”: nos proponemos hacer un análisis de la novela y del discurso con la semiótica narrativa. Igualmente,

¹ Bobes Naves, M del C., *La semiótica como teoría lingüística*, Edit, Gredos, Madrid, 1976.

² Morris, Ch., *Fundamentos de la teoría de los signos*, Edit Paidós, Barcelona, 1985.

³ Eco, U., *Tratado de semiótica general*, Edit. Lumen, Barcelona, 2000.

⁴ Barthes, R., *L'aventure Sémiologique*, Edit. Le seuil, Paris, 1985.

⁵ Greimas, A J., *Du sens Essais sémiotiques*, Edit. Le Seuil, Paris, 1970.

⁶ Searle, J., *Actos de habla ensayo de filosofía del lenguaje*, Edit. Planeta – De Agostini, S. A, Buenos Aires, 1994.

⁷ Greimas, A J., *Du sens Essais sémiotiques*, op. cit.

⁸ Rastier, F. *Sémantique interprétative*, Edit. PUF, Paris, primera edición 1987, edición actual 2009.

⁹ Genette, G., *Nouveau discours du récit*, Edit, Le Seuil, Paris, 1983

¹⁰ Eco, U., *Lector in fabula la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Edit. Lumen, Barcelona, 1993.

¹¹ Rastier, F., op. cit.

¹² - Jauss, H R. Una parte del libro *Historia de la literatura como provocación*. En http://www.hermeneia.net/MASTER/Jauss_Historia_literatura.pdf. Consultado el 14 de Julio de 2015.

- Jauss, H R., *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*. En http://teorialiteraria1unlp.blog.com/files/2013/05/97439249-Jauss-ElLectorComo_Instancia.pdf. Consultado el 13 de Mayo de 2015.

¹³ Barthes, R., *Critique et vérité*, Edit. Le Seuil, Paris, 1999.

utilizaremos las teorías de Genette¹ para extraer los intertextos y paratextos que existen en la novela “*Nada*”; y así mismo estudiar las secuencias narrativas de la novela, a continuación examinaremos el cronotopo de la novela según las teorías de Bajtín² y de Genette Gérard³.

En el tercer capítulo “*Componentes temáticos y personajes*”; Nos dedicaremos en esta parte práctica a resaltar la temática de postguerra, los males sociales y los disturbios psicológicas como lo menciona la autora en esta novela.

De otro lado, vamos a extraer las características de los personajes, y hacer un censo y un mapa de los personajes, para realizar después su esquema actancial según Greimas en su *Semántica estructural*⁴, además de un análisis de las funciones de los personajes según Propp⁵. Al mismo tiempo aplicamos la teoría de los cuadrados semióticos según Greimas⁶ e intentaremos establecer la relación de los personajes ficticios de la novela con personas reales que influyeron en Carmen Laforet porque son de su entorno familiar o de sus conocimientos.

Como último punto aplicaremos la metatextualidad según la teoría de Genette⁷ y daremos a conocer los puntos de vista positivos y los juicios negativos que se hicieron sobre la obra y su autora, para poder rendirle justicia, contra los ataques injustificados, apoyándonos en las publicaciones de Cerezales Laforet Agustín⁸, Negró Acedo Luis⁹, G. Nora Eugenio¹⁰ y Caballé Anna con Rolón Israel¹¹.

¹Genette, G., *Figure III*. Edit, Le seuil, Paris, 1972.

²Bajtín, M., *Teoría y estética de la novela*., Edit. Taurus, Madrid, 1989.

³Genette, G., *Figure III*. ,op. cit.

⁴Greimas, A J., *Semántica estructural investigación metodológica*, Gredos, Madrid. 1987.

⁵ Propp, V., *Morfología del cuento*, Edit.Fundamentos. Segunda edición. En <https://isaimoreno.files.wordpress.com/2014/01/morfologc3ada-del-cuento-vladimir-propp.pdf> Consultado el 14 de Julio.

⁶Greimas, A J., *Du sens Essais sémiotiques*., op. cit.

⁷Genette, G., *Introduction à l'architexte*, Edit, Le Seuil, Paris, 1979.

⁸Cerezales Laforet, A., *Carmen Laforet*., Edición del Ministerio de Cultura, Dirección general de promoción del libro y cinematografía, Madrid, 1982.

⁹Negró Acedo, L., *Discurso literario y discurso político del Franquismo*, Foca ediciones y distribuciones generales, S. L., Madrid, 2008.

¹⁰G Nora. E., *La novela española contemporánea (1939–1967)*, t. III. Edit. Gredos, Madrid, 1973.

¹¹Caballé, A; Rolón, I ., *Carmen Laforet una mujer en fuga*., Edit.RBA libros, S.A, Barcelona, 2010.

Capítulo I: Corpus teórico

1. Consideraciones semiológicas

1.1. Elementos de la semiótica

La semiótica es una ciencia pluridimensional que estudia los signos, puede servir de base para analizar diversos signos lingüísticos (lenguaje humano) y no lingüísticos, los síntomas de las enfermedades¹ o la significación de la manera de vestirse². Por eso, trataremos de estudiar algunas características de la semiótica.

Por lo mismo, la semiótica es en términos de Bobes Naves una investigación cultural, carácter que procede por su objeto de estudio que es el lenguaje humano³. Además, Eco Umberto declara que la semiótica estudia los procesos culturales como procesos de comunicación⁴.

La génesis de la investigación sobre la semiótica o *la filosofía analítica*⁵ tiene su origen en la investigación filosófica y lingüística sobre el lenguaje. De un lado, existe la filosofía que se ocupa de la investigación y análisis de los lenguajes científicos⁶. De otro lado, existe la investigación lingüística que analiza los componentes de la lengua; entre los investigadores más destacados, Saussure dio a esta ciencia de los signos el nombre de semiología:

“La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por ello comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las insignias militares, etc. Sólo que es el más importante de estos sistemas. Puede, pues, concebirse una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; tal ciencia formaría una parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general; nosotros la llamaremos semiología (del griego *sémeion*, «signo»). Ella nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen.”⁷

Por lo demás, Pierce aporta a la semiótica su concepto de “*la semiosis*” que se concretiza en el conjunto de las tres nociones: el signo, su objeto y su

¹Delamar, J ;Delamar, F ;Malville, E -G ;Delamar, L. *Garnier Delamar Dictionnaire illustré de termes de médecine.*, Maloine 29ª edición, Paris,2008,p.790.

²Barthes, Roland., *Système de la mode*, Edit. Le Seuil, Paris, 1967,p.24.

³Bobes Naves, M del C.,op. cit.,p.70-71.

⁴Eco, U., *Tratado de semiótica general.*,op.cit. p.25.

⁵Bobes Naves, M del C.,op. cit.,p.90.

⁶ Ibid., p.80.

⁷Saussure, F. de: *Cours de linguistique générale*, París, 1916; 3. ed., 1964. (Citado por Sperber, D. *el simbolismo en general.*,Edit. Antropos., Barcelona,1988.,p.77.)

interpretante. Y define la semiótica como “*La doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de cualquier clase posible de semiosis*”¹.

Además, Charles Morris en su trabajo sobre los fundamentos de la teoría de los signos y en su preocupación por demarcar los límites de la ciencia en cuanto a la semiótica usó la siguiente definición de la semiótica:

“La semiótica tiene un doble vínculo con las ciencias: es una ciencia más y a la vez un instrumento de las ciencias. La significación de la semiótica como ciencia estriba en el hecho de suponer un nuevo paso en la unificación de la ciencia, puesto que aporta los fundamentos para cualquier ciencia especial de los signos, como la lingüística, la lógica, la matemática, la retórica y (al menos parcialmente) la estética.”²

Conjuntamente, el mismo teórico añade que la semiótica no tiene que limitarse en su estudio a un objeto particular o único:

“[...] la semiótica no tiene nada que ver con el estudio de un tipo de objetos particular, sino con los objetos comunes en la medida de que (y sólo en la medida en que) participan en la semiosis.”³

Asimismo, Barthes Roland opina que la semiología es una ciencia de carácter extensivo que comporta los signos lingüísticos y culturales, por eso declara que no se ha podido fijar aún una terminología exacta de esta ciencia cuando declara:

“ La sémiologie restant à édifier, on conçoit qu’il ne puisse exister aucun manuel de cette méthode d’analyse ; bien plus, en raison de son caractère extensif (puisque’elle sera la science de tous les systèmes de signes), la sémiologie ne pourra être traitée didactiquement que ces systèmes auront été reconstitués empiriquement. Cependant, pour mener pas à pas ce travail, il est nécessaire de disposer d’un certain savoir. Cercle vicieux dont il faut sortir par une information préparatoire qui ne peut être à la fois que timide et téméraire : timide parce que le savoir sémiologique ne peut être actuellement qu’une copie du savoir linguistique ; téméraire parce que ce savoir doit déjà s’appliquer, du moins en projet, à des objets non linguistiques. ”⁴

¹Eco, U., *Tratado de semiótica general*, op. cit., p.33.

²Morris, Ch., op. cit., p.24.

³Ibíd., p.28.

⁴Barthes, R., *L’aventure Sémiologique*, op. cit., p.19. Traducción propia: “La semiología queda por identificar, se concibe que no puede existir ningún manual de este método de análisis; pues bien, a causa de su carácter extensivo (porque va a ser la ciencia de todos los sistemas de signos), la semiología no podrá ser tratada didácticamente sólo cuando estos sistemas van a ser reconstituídos empíricamente. Pero, para realizar progresivamente este trabajo, es necesario disponer de un cierto saber. Una pérdida de tiempo que se puede ahorrar por una información preparatoria que va ser a la

De otro lado, Barthes¹ divide los elementos de la semiología en cuatro grandes líneas derivadas de la lingüística estructural que son: *lengua y habla*, *significado y significante*, *sistema y sintagma*, y por fin *denotación y connotación*.

-*Lengua y habla* son dos conceptos indisociables en la lingüística saussureana que son necesarios para la comunicación. La lengua es un puro objeto social, un conjunto sistemático de convenciones necesarios a la comunicación, indiferentes a la materia de signos que lo componen, además, es una institución social y un sistema de valores². Mientras que el habla es un acto individual de selección y de actualización, que está constituido de combinaciones con las cuales el hablante puede emplear el código de la lengua para expresarse como lo señala Barthes³. Por lo mismo, la lengua consiste en un código que se emplea mientras el habla es el mensaje que se produce por cada hablante según Jakobson⁴. Igualmente, Hjelmslev distingue tres formas de lengua: el *esquema* que corresponde al concepto de la lengua según Saussure y que es la lengua en su forma pura, *la norma* que corresponde a la forma física de la lengua como la pronunciación de la letra R en su forma oral, mientras que *el uso* es la lengua en su uso como costumbre social, y eso corresponde a la pronunciación de la letra R en francés en algunas regiones⁵.

-*El signo lingüístico* se compone según Saussure del significado y del significante. Sin embargo, el concepto del signo es muy ambiguo y puede abarcar al mismo tiempo *señal*, *índice*, *icono*, *símbolo* y *alegoría* que se consideran según Barthes Roland⁶ los principales concurrentes del signo.

Los dos componentes del signo son dos figuras de una misma moneda. De un lado, los significantes constituyen *el plano de expresión* mientras que los significados constituyen *el plano de contenido* del signo. Además, Hjelmslev añadió

vez tímida y temeraria: tímida porque el saber semiológico no puede ser actualmente que una copia del saber lingüístico; temeraria porque este saber debe ya ser aplicado, al menos teóricamente, a objetos no lingüísticos.”

¹Barthes, R., *L'aventure Sémiologique*,.op. cit, p.20.

²Ibíd., pp.20-21.

³Ibíd., p.21.

⁴Ibíd., pp.26-27.

⁵Ibíd., p.23.

⁶Ibíd., p.36.

como lo señala Barthes en el estudio del signo semiológico y lingüístico en cada constituyente de signo los dos conceptos de la *forma* y la *sustancia*¹.

Sin embargo, los signos existen fuera del campo lingüístico y ayudan al hombre en la interpretación del mundo que le rodea. Eso lo señala Barthes y aclara que también el signo semiológico se compone de un significado y de un significante:

“Le signe sémiologique est lui aussi, comme son modèle, composé d’un signifiant et d’un signifié (la couleur d’un feu, par exemple, est un ordre de circulation, dans le code routier), mais il s’en sépare au niveau de ses substances. Beaucoup de systèmes sémiologiques (objets, gestes, images) ont une substance de l’expression dont l’être n’est pas dans la signification : ce sont souvent des objets d’usage, dérivés par la société à des fins de signification : le vêtement sert à se protéger, la nourriture sert à se nourrir, quand bien même ils servent aussi à signifier.”²

-*Sistema y sintagma*: el sistema es el segundo eje del lenguaje. Saussure lo define como una serie de campos asociativos. El sintagma es una combinación de signos que tiene como soporte el lenguaje articulado. El análisis que se aplica al sintagma es el desglose en primer lugar, y en segundo lugar es la asociación. La lengua se considera como el sistema y el habla se considera como el sintagma³.

-*Denotación y connotación*: todo sistema de significación se constituye del plano de expresión con el plano de contenido con la relación de los dos planos del sistema de significación. El plano de expresión, el plano de contenido con la relación de ambos planos representan dos planos enlazados al mismo tiempo, estos dos planos pueden ser completamente diferentes. En el primer caso la denotación es el primer sistema E RC (expresión, relación, contenido) que se convierte en plano de expresión del segundo sistema, mientras que el sistema connotado es un sistema cuyo plano de expresión está constituido en sí mismo por un sistema de significación⁴. Del mismo modo, Hejmeslev define la connotación como un sentido secundario cuyo

¹Barthes, R., *L’aventure Sémiologique* ., op. cit, p.39.

² Ibíd., p.40. Traducción propia: “El signo semiológico es también, como su modelo, compuesto de un significado y un significante (el color de los semáforos, por ejemplo, en un orden para la circulación, en el código de circulación), pero se separa al nivel de sus sustancias. Muchos sistemas semiológicos (objeto, gesto, imagen) tienen una sustancia de expresión cuyo núcleo no está en la significación: son continuamente objetos de uso, derivados por la sociedad a fines de significación: la vestimenta sirve para vestirse, la comida sirve para alimentarse, aunque sirven también para significar.”

³Ibíd., pp.53-54.

⁴Ibíd., pp.76-77.

significante está constituido por un signo o un sistema de significación principal¹. Por lo mismo, Todorov, nos da un ejemplo muy interesante sobre un sistema connotado que es la literatura que se constituye sobre otro sistema denotado que es el lenguaje humano².

De igual modo, Bobes Naves María del Carmen divide la semiótica en tres partes: la sintáctica, la semántica y la pragmática. Ya que según dice el lenguaje tiene *una función sintáctica, unos valores semánticos y unas relaciones pragmáticas*³. Por su lado, Morris Charles establece también la misma repartición de las unidades de la semiótica, y agrega:

“En un sentido amplio, cualquier término de la sintaxis, la semántica o la pragmática es un término semiótico; en un sentido restringido, sólo son semióticos aquellos términos que no pueden definirse aisladamente en ninguno de los diversos campos componentes.”⁴

La sintaxis para Charles Morris es el estudio de las relaciones sintácticas de los signos, la semántica estudia la relación de los signos con su “designata” (designación)⁵, mientras que la pragmática estudia la relación del signo con sus usuarios, y es el fruto de los trabajos de muchos pragmáticos como Pierce⁶, y por consiguiente, la interrelación de estos términos hace de la semiótica una ciencia posible⁷.

Después, se añadieron otras partes a las tres partes anteriores de la semiótica que son según Bobes Naves: *una semiótica general* que estudia el ser y la naturaleza de los signos en particular y de la de la lengua en general. *La semiografía* que estudia los signos lingüísticos en sí; corresponde a la fonética y la fonología y analiza los sonidos articulados. *La sintaxis semiótica o lógica* que estudia las relaciones correctas de los signos entre sí, parte del estudio de las unidades significativas

¹Barthes, R., *S/Z*, Edit. Siglo veintiuno editores, Argentina, 2004, p.8

²Todorov, T., *L'héritage méthodologique du formalisme*, op. cit., pp. 67-68.

³Bobes Naves, M del C., op. cit., p.105.

⁴Morris, Ch., op. cit., p.87.

⁵Ibíd., pp. 33-34.

“Así pues, la designación puede darse en diversos niveles, y consecuentemente existen también diversos niveles de designata; la «designación» revela ser un signo dentro de la semiótica (y específicamente dentro de la semántica), puesto que es un signo que se usa al referirse a signos.”

⁶Ibíd., pp. 42-55-67.

⁷Ibíd., p. 102.

mínimas hasta llegar al estudio de las unidades más amplias, comprende la morfología y la sintaxis lingüística. *La semántica semiótica filosófica o lógica* que estudia los valores significativos de los signos. *La pragmática semiótica* que estudia el valor de los signos en una comunidad social y para qué sirven. Y por fin *la lógica simbólica* que se ocupa de la creación de nuevos sistemas de signos arbitrarios en cuanto a la relación del significante y el denotatum¹. (Charles Moriss por su lado define el denotatum por designación, objeto de referencia o un signo que se refiere a otro signo²).

En las definiciones anteriores de la semiótica hemos empleado los dos términos *semiótica* y *semiología* como definición de una sola ciencia a través del trabajo de muchos teóricos. Eso lo corrobora Bobes Naves María del Carmen cuando señala:

“La semiótica se identifica con la semiología y se utilizan ambos términos como sinónimos. La semiología y la semiótica se proponen el estudio de todos los sistemas de signos (lengua, señales de tráfico, banderas, imagen, literatura...), y también de los signos no sistematizados.”³

Sin embargo, Greimas, opina que la semiótica se establece en el plano de la expresión de la lengua mientras que la semiología se establece en el plano del contenido de la lengua⁴.

1.2. Los actos de habla de Searle

La teoría de actos de habla fue establecida en los años sesenta por Austin, y después por su discípulo Searle entre otros. Es una teoría de comunicación que enriqueció la pragmática lingüística con el término proporcionado por Austin *actos*

¹Bobes Naves, M del C., op. cit., p.105.

²Moriss, Ch., op. cit., p.29.

“Un signo debe tener un designatum ; y sin embargo, obviamente, no todo signo refiere en la práctica a un objeto existente real. Las dificultades que estas afirmaciones parecen encerrar son sólo aparentes, y no exigen la introducción de un ámbito metafísico de «subsistencia» para su solución. Habida cuenta de que «designatum» es un término semiótico, no puede haber designata sin semiosis, aunque pueden existir objetos sin que exista semiosis. El designatum de un signo es el tipo de objeto para el que dicho signo es pertinente, es decir, los objetos junto con las propiedades que el intérprete considera a partir de la presencia del vehículo sígnico. Y lo cierto es que esa toma en consideración puede producirse sin que existan realmente objetos o situaciones con las características que se consideran. Esto es cierto incluso en el acto de señalar: alguien puede señalar, con determinado propósito, sin que señale en realidad nada concreto. No existe por tanto contradicción alguna en afirmar que todo signo tiene un designatum pero que no todo signo alude a algo realmente existente.”

³Bobes Naves, M del C., op. cit., pp.102-103.

⁴Greimas, A J., *Du sens Essais sémiotiques.*, op. cit., p.33.

de habla locucionarios “locutionary speech acts” en inglés¹ además se interesa según Austin a la relación que existe entre la emisión del signo que se concretiza en los actos locutivos, la intención del hablante al emitir el signo donde se ve en los actos ilocutivos y el efecto que se produce después de escucharlo en los actos perlocutivos².

Al contrario de la distinción de los actos de habla establecida por Austin, Searle no distingue entre actos locutivos y actos ilocutivos. Para él, todo acto es ilocutivo porque contiene la intención del hablante. Sino establece los actos proposicionales como distinción.³

Para Searle, los actos de habla se establecen sobre el principio de que hablar es realizar actos lingüísticos que se ven en la emisión de palabras y oraciones:

“hablar un lenguaje consiste en realizar actos de habla, actos tales como hacer enunciados, dar órdenes, plantear preguntas, hacer promesas y así sucesivamente, y más abstractamente, actos tales como referir y predicar ,y ,en segundo lugar, que estos actos son en general posibles gracias a ,y se realizan de acuerdo con, ciertas reglas para el uso los elementos lingüísticos.”⁴

Igualmente, el mismo autor ve que los actos de habla son la realización de actos lingüísticos siguiendo reglas, pero se puede que haya insuficiencias sintácticas o en el vocabulario de una lengua para decir lo que se quiere decir y se puede complementarlo por el lado pragmático del lenguaje o el contexto⁵.

En opinión de Searle ⁶, los actos de habla se distinguen en tres categorías: *actos de emisión*, *actos proposicionales* y *actos ilocucionarios*. Los *actos de emisión* consisten en emitir palabras (morfemas, oraciones), los *actos proposicionales* se realizan al referirse y al predicar (referirse a un sujeto y precisar su acción); mientras que los *actos ilocutivos* se efectúan cuando se realizan algunos verbos como enunciar, preguntar, mandar y prometer.

¹Soler, M; Flecha, R. *Desde los actos de habla de Austin a los actos comunicativos. Perspectivas desde Searle, Habermas y CREA*. Revista Signos. 2010 / 43. Número Especial Monográfico N° 2. P, 365. En <http://www.scielo.cl/pdf/signos/v43s2/a07.pdf>. Consultado el 8 de Mayo de 2015.

²Ibíd., p. 366.

³Ibíd., p. 365.

⁴Searle, J ., op. cit., pp. 25-26.

⁵Ibíd., pp. 28-29.

⁶Ibíd., pp. 32-33.

Después de hablar de juegos como el ajedrez y el fútbol en lo que concierne la estrategia¹, Searle compara el lenguaje a un juego y reconoce que no se han estudiado suficientemente las reglas del lenguaje o del *juego del lenguaje* cuando afirma:

“Hemos aprendido a jugar el juego de los actos ilocucionarios, pero, en general, lo hemos hecho sin ninguna formulación explícita de las reglas, y el primer paso para establecer tal formulación consiste en establecer las condiciones para la realización de un acto ilocucionario particular.”².

Por eso, Searle indica que al emitir actos debemos basarnos sobre algunas reglas porque “*Hablar un lenguaje es una forma de conducta gobernada por reglas*”³. Estas reglas son: *la condición de contenido proposicional* que representa la regla semántica que determina las restricciones referidas al contenido de los enunciados⁴; *la condición preparatoria* consiste en que al realizar un acto ilocutivo el hablante implica que las condiciones preparatorias del acto se satisfacen, eso se ve por ejemplo en la promesa que se da por un hablante, además, implica que la cosa prometida interesa al oyente⁵; la regla de *sinceridad* se relaciona con la intención ilocutiva de hablante al emitir el acto y eso se ve en las promesas sinceras e insinceras⁶; y por fin, *la regla de la condición esencial* es una regla que se relaciona con el hecho de que la proposición se presenta como la representación de un estado de cosas efectivo donde el hablante intenta que su oyente realice el acto emitido por él, se ve sobre todo al emitir órdenes⁷.

Searle dice que para analizar los actos de habla debemos tomar en cuenta un indicador proposicional y un indicador de la fuerza ilocutiva:

“Desde el punto de vista semántico podemos distinguir dos elementos (no necesariamente separados) en la estructura sintáctica de la oración, que podríamos denominar el indicador proposicional y el indicador de la fuerza ilocucionaria.”⁸

Searle nos presenta *el indicador proposicional* como el contenido expresado en las proposiciones que se emiten mientras que *el indicador de fuerza ilocutiva* es la

¹Searle, J., op. cit., p.43.

²Ibíd., p.63.

³Ibíd., pp.26-27

⁴Ibíd., p.70.

⁵Ibíd., p.73.

⁶Ibíd., p.72.

⁷Ibíd., p.72.

⁸Ibíd., p.39.

fuerza de entonación con la cual se expresa la oración, y que gracias a ella el oyente puede distinguir entre un orden, un ruego o una exclamación, y eso se lo indica Searle cuando afirma:

“Si esta distinción semántica tiene alguna importancia real, parece probable que tenga alguna analogía en el plano sintáctico, aunque la representación sintáctica de los hechos semánticos no se halle siempre en la superficie de la oración. Por ejemplo, en la oración «Prometo venir» la estructura superficial no parece permitirnos hacer una distinción entre el indicador de fuerza ilocucionaria y el indicador de contenido proposicional.

A este respecto difiere de «Prometo que vendré», donde la diferencia entre el indicador de fuerza ilocucionaria («prometo») y el indicador de contenido proposicional («que vendré») reside directamente en la superficie. Pero si estudiamos la estructura profunda de la primera oración encontramos que el ahornante subyacente contiene «Yo prometo + Yo vendré». A menudo podemos identificar en la estructura profunda aquellos elementos que corresponden al indicador de fuerza ilocucionaria, de manera completamente separada de aquellos que corresponden al indicador de contenido proposicional, incluso en los casos donde, por ejemplo, las transformaciones deletivas de elementos repetidos ocultan la distinción en la estructura superficial.”¹

1.3 Articulaciones sémicas y el cuadrado semiótico

1.3.1. Articulaciones sémicas

La estructura semántica es la combinación de dos planos del lenguaje, el plano de la expresión y el plano del contenido. Esta concepción de los dos planos del lenguaje permite un paralelismo entre la expresión y el contenido, además de dar una idea aproximativa de la significación. Por otra parte, el plano de la expresión está constituido de componentes diferentes, cuyo cambio genera cambios en el plano del contenido. Aquí viene la hipótesis del principio de isomorfía que se encuentra entre estos dos planos considerando la estructura semántica como una articulación del universo semántico en unidades de significación mínimas de significación (semas) correspondientes al plano de la expresión (femas). Los semas pueden generar a su vez unidades semánticas más largas que son los sememas o polisémicos.²

Del mismo modo, Greimas define el sema en su “*semántica estructural*” como el eje semántico que se caracteriza por la conjunción y la disconjunción como las

¹Ibíd.,p.39.

²Greimas, A. J., *Du sens Essais sémiotiques.*, op. cit.,p. 40.

palabras: blanco vs negro, u hombre vs mujer¹. Y según su articulación puede ser positivo, negativo, neutro o complejo. Después, denomina los sememas como semas contextuales que se unen a semas nucleares, y nos da el ejemplo de la palabra cabeza que si se emplea en varias ocasiones da resultados diferentes: este rebaño se compone de cien cabezas, o poner a precio la cabeza de alguien².

De otro lado, distingue otro componente que es los lexemas donde nos encontramos en la situación siguiente de que el sema S es una de las características del término objeto A, y eso es el caso en el ejemplo de Greimas de feminidad es una de las características de la palabra mujer:

“[...] el sema S es uno de los elementos que constituyen el término-objeto A, y que éste, al cabo de un análisis exhaustivo, se define como la colección de los semas S1, S2, S3, etc.
No nos queda ya sino restituir al término-objeto su nombre de lexema. Éste pertenece a la lengua objeto y se realiza en el discurso. Es, por consiguiente, la unidad lingüística de otro orden y no debe incluirse en la definición de la estructura elemental.”³

Además, Greimas distingue otro componente que es el clasema y lo define como categorías del espíritu humano y de su manera de entender las cosas:

“A partir de este momento, podemos darnos cuenta del papel que juega el contexto, considerado como unidad del discurso superior al Lexema: constituye un nivel original de una nueva articulación del plano del contenido. En efecto, el contexto, en el momento mismo en que se realiza en el discurso, funciona como un sistema de compatibilidades e incompatibilidades entre las figuras sémicas que acepta o no reunir, residiendo la compatibilidad en el hecho de que da núcleos sémicos pueden combinarse con un mismo sema contextual.”⁴

Si estamos ante las frases siguientes: “El perro ladra” el lexema que resulta es animal, y si estamos ante la frase de “El comisario ladra” el lexema que resulta es humano. Vamos a tener al final con la combinación del lexema animal vs el lexema humano un clasema resultante que es el clasema “grito” (ejemplo de Greimas)⁵.

¹Greimas, A. J., *Semántica estructural investigación metodológica*, op. cit., p. 34.

²Ibíd., p. 68.

³Ibíd., pp. 41-42.

⁴Ibíd., p. 79.

⁵Ibíd., pp. 79-80.

1.3.2. El cuadrado semiótico

El cuadrado semiótico es un concepto creado por Greimas y François Rastier que tiene como principio que la construcción de la vida cultural parte de contradicciones, y aparece bajo título del juego de los convenios semióticos. Eso lo explica el primer teórico¹ cuando dice :

“ [...] pour aboutir à la construction des objets culturels (littérature, mythiques, picturaux) l'esprit humain part d'éléments simples et suit un parcours complexe, rencontrant sur son chemin des contraintes qu'il a à subir que des choix qu'il lui est loisible d'opérer. ”

Además, Rastier² opina que el cuadrado semiótica parte en su organización de los noemas y no de los semas, (y por noema, quiere decir el objeto intencional del pensamiento³):

“ [...] on remarque que la structure élémentaire de la signification présentée dans Greimas et Rastier (1968) sous la forme d'un quaterne de relation binaire (dit « carré sémiotique ») opère sur des variables libres (noèmes), et non sur des variables liées (sèmes) ; elle relève donc à proprement parler du niveau néomique, préalable à tout investissement du contenu.”

El cuadrado semiótico se basa en su estructuración en operaciones de contradicción e implicación empleando letras, líneas y números para indicar dos cosas contradictorias. Las letras o semas S y \bar{S} representan las dos cosas opuestas como las palabras *vida* y *muerte* según Bernanos⁴, y la utilización del cuadrado puede servir de base para analizar los personajes o actantes⁵, además de los fenómenos sociales como el ejemplo que vamos a desarrollar después de este esquema que representa los componentes del cuadrado semiótico.

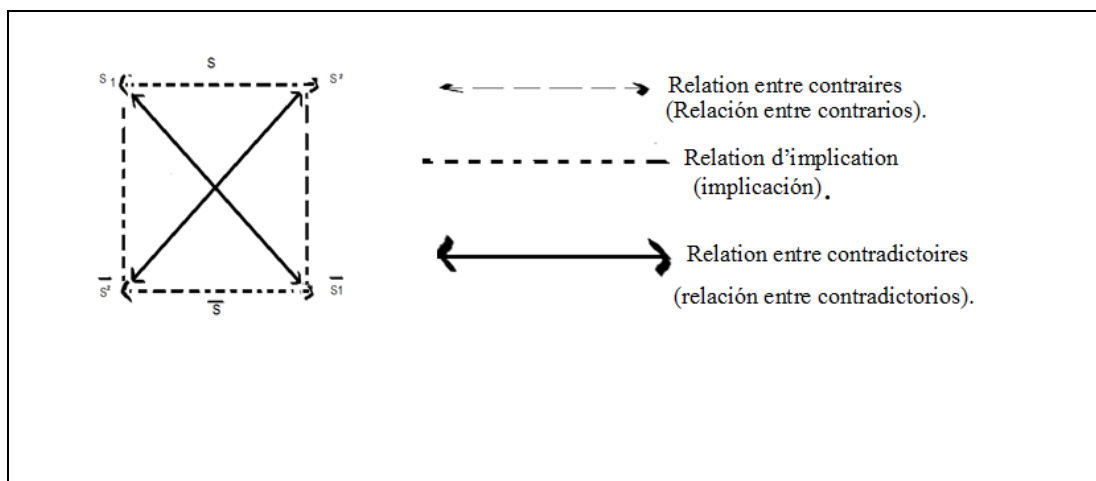
¹Greimas, A. J., *Du sens Essais sémiotiques.*, op. cit., p. 135. Traducción propia: “[...] para acabar con la construcción de los objetos culturales (literatura, mítica, pintura) el espíritu humano parte de elementos simples y sigue un recorrido complejo, encontrando en su camino durezas que tiene que enfrentarse cuando le es permitido de elegir operar.”

²Rastier, F., op. cit., p.133. Traducción propia : “[...]observamos que la estructura elemental de la significación presentada por Greimas y Rastier (1968) sobre la cuaterna de relación binaria dicha cuadrado semiótico opera sobre variables libres noemas, y no sobre variables ligadas semas; relava pues del nivel noemico, preparatorio a toda investigación del contenido.”

³ du Bord, C-H., *LA Philosophie tout simplement*, Edit. Eyrolles, Paris. 2007, p.426.

⁴Greimas, A. J., *Du sens Essais sémiotiques.*, op. cit., p.136.

⁵Ibíd., p.154.



Esquema 1¹.

La terminología empleada en el modelo del cuadrado es la relación de hyponimia entre S_1, S_2 y S y otra entre $\overline{S_1}, \overline{S_2}$ y \overline{S} . Hay también una relación de contradicción entre S y \overline{S} , y otra de contrariedad S_1, S_2 , y entre $\overline{S_1}$ y $\overline{S_2}$. Además, existe una implicación entre S_1, S_2 , y entre $\overline{S_2}$ y $\overline{S_1}$.

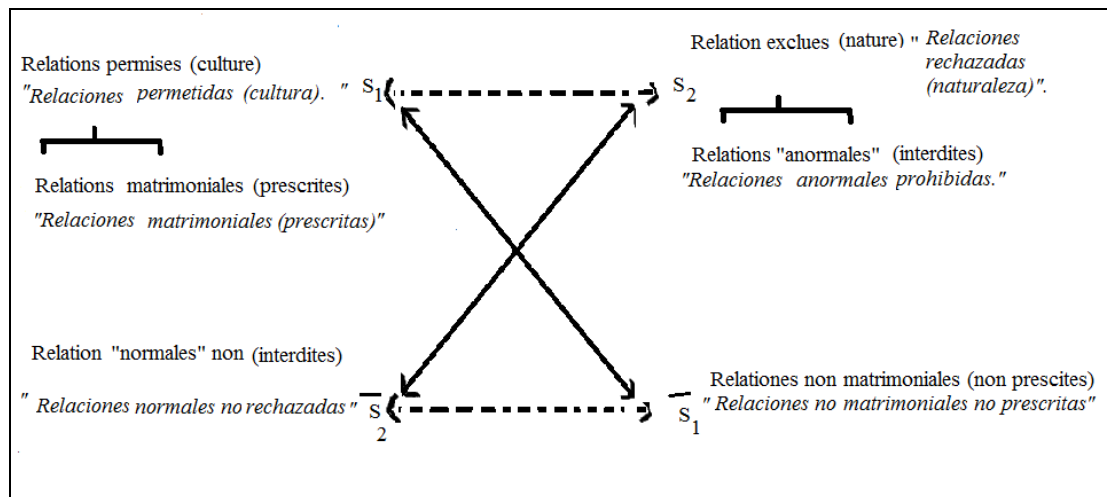
Por otro lado, las dimensiones existentes en el cuadrado son que los términos sémicos del cuadrado se agrupan en dos pares según seis dimensiones donde se puede distinguir dos puntos S y \overline{S} , dos deixis o la dos implicaciones citadas antes, además de dos esquemas que representan la contradicción: S_1 y $\overline{S_1}$, con S_2 y $\overline{S_2}$.²

Este modelo está aplicado por Greimas en el análisis de los fenómenos sociales y nos da el ejemplo de las relaciones sexuales admitidas y rechazadas basándose en Claude Lévi Strauss según el cual las sociedades humanas dividen sus universos semióticos en dos dimensiones que son la dimensión cultural y la dimensión natural. La dimensión cultural presenta los contenidos admitidos culturalmente mientras que la dimensión natural presenta los contenidos rechazados culturalmente.³

¹Greimas, A. J., *Du sens Essais sémiotiques.*, op. cit., p. 137.

²Ibíd., p. 139.

³Ibíd., pp. 142-143.



Esquema n° 2 de A. J., Greimas¹.

2. Fábula y Sujeto

El origen del término fabula viene de Aristóteles (mythos)², y fue definido por Todorov como un género fantástico:

“La fábula es el género que más se acerca a la alegoría pura, en la que el sentido primero de las palabras tiende a borrarse por completo. Los cuentos de hadas, que contienen generalmente elementos sobrenaturales, se aproximan a veces a las fábulas [...]”³

Sin embargo, lo que nos interesa aquí no es referirse a la fábula como un género fantástico sino estudiar los términos *fábula*, *sujeto* según la perspectiva formalista. Genette, por su parte define los dos términos como oposición de los dos términos estructuralistas *historia*, *relato*, y significa según él el conjunto de las acciones. Por lo demás, se consideran como prehistoria de la narratología según el mismo teórico⁴. Por su parte, Eco Umberto define la fábula después de hablar de la distinción de los términos fabula y trama como el esquema fundamental de la narración, y eso corresponde al discurso; además de presentar el término trama como historia:

¹Greimas, A. J., *Du sens Essais sémiotiques.*, op. cit., p.143.

²Genette, G., *Nouveau discours du récit.*, op. cit., pp. 10-11.

³Todorov, T., *Introducción a la literatura fantástica.* México, Premia editora de libros s.a., México, 1981., p.48. En <https://dl.dropboxusercontent.com/u/22368785/Biblioteca/Todorov.pdf> consultado el 11 de Diciembre de 2015.

⁴Genette, G., *Nouveau discours du récit.*, op. cit., pp. 10-11.

“La fábula es el esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente. No tiene por qué ser necesariamente una secuencia de acciones humanas: puede referirse a una serie de acontecimientos relativos a objetos inanimados o, incluso, a ideas. La trama, en cambio, es la historia tal como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie con sus dislocaciones temporales, sus saltos hacia adelante y hacia atrás (o sea, anticipaciones y flash-back), descripciones, digresiones, reflexiones parentéticas. En un texto narrativo, la trama se identifica con las estructuras discursivas.”¹

Tomachevski² agrega que los términos fabula sujeto son una aportación formalista:

“Ce sont les formalistes russes qui, les premiers, ont isolé ces deux notions qu'ils appelaient fable (« ce qui s'est effectivement passé ») et sujet (« la façon dont Le lecteur en a pris connaissance »)”.

Por lo mismo, Chklovski³ distingue en el relato dos categorías que concuerdan con los términos de fábula sujeto que son el discurso y la historia, define la historia como una convención que no existe fuera de los acontecimientos y el discurso como elemento estilístico.

2.1. El relato como historia

Todorov piensa que la historia se caracteriza por la existencia en ella de la lógica de las acciones donde cabe la repetición, la gradación y el paralelismo. La repetición de los elementos del relato se representa bajo forma de repetición de acciones, repetición de personajes y detalles de descripción. La gradación está definida por el establecimiento de las relaciones entre los personajes de la misma

¹Eco, U., *Lector in fabula la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, op. cit., pp.145-146.

²Tomachevski, TL que cita Todorov, T., *Les catégories du récit littéraire*, op. cit., pp. 126-127.

³Chklovsky, que cita Todorov. *Ibíd.*, p.127. Traducción propia: “los formalistas rusos, son los primeros a aislar estas dos nociones que se llaman fabula (“lo que es efectivamente pasado”) y sujeto (“la manera en la cual el lector la conoció.”)

forma durante muchas páginas. Además, el paralelismo es la presencia de dos secuencias que se parecen y tienen algunas diferencias en el relato¹.

Los intentos de estudiar y analizar los relatos los encontramos en el análisis del folclore y especialmente de los mitos. Los métodos aquí presentados son otros intentos para el análisis de las historias y son dos²:

- *método tríadico*: es un método de Claude Lévi-Strauss cuya concepción parte del principio de que el relato está fabricado por el encadenamiento y el encajamiento de otros microrelatos de estructura fija que corresponden a algunas situaciones esenciales de la vida real como las palabras engaño, contrato, protección.

- *método homológico*: tiene sus orígenes del análisis de los mitos y del folclore. Este método parte de que el relato representa la proyección sintagmática de un conjunto de relaciones paradigmáticas. El relato depende de la existencia de ciertos elementos y en su sucesión. En el análisis del relato se nota eso en la presentación de diversos sucesos que se transcurren, donde se descubre la estructura del universo narrativo representado a partir de las relaciones que se establezcan entre los diversos elementos que se suceden.

No importa el método empleado para el análisis de los relatos porque la sucesión de las acciones del relato no son arbitrarias y son lógicas. Primero, las acciones siguen un esquema que sirve para el análisis de las formas simples del relato y es: aparición de un proyecto, aparición de un obstáculo, y después la lucha o la huida a causa del peligro. Segundo, el análisis del mismo cuento por métodos diferentes puede darnos resultados diferentes.³

Las relaciones que unen los personajes del relato se establecen sobre la base de tres predicados de base que son el *deseo*, la *comunicación* y la *participación*; y todas las nuevas relaciones que aparecen entre los personajes derivan de los precedentes predicados de base –eso lo que se denomina regla de *derivación*–; por otro lado, los predicados de base obedecen a otra regla que es la regla de *oposición*, y que se ve en la coexistencia de predicados opuestos a cada uno de los predicados de base, es una regla de negación que aporta como por ejemplo en paralelo al deseo del amor el odio

¹ *Ibíd.*, pp.129.

² *Ibíd.*, pp.129-131.

³ *Ibíd.*, p.132.

(ejemplo de Todorov en su artículo). Y por último, el relato puede ser contado con un estilo indirecto después de ser en primera vez contado con un estilo directo; y eso corresponde a la regla del *pasivo*¹.

Las reglas de acción que unen los personajes son reglas de carácter social que unen los predicados de base y las personas, se definen por:

“Précisons tout d'abord la portée de ces règles d'action. Elles reflètent les lois qui gouvernent la vie d'une société, celle des personnages de notre roman.

Le fait qu'il s'agit ici de personnes imaginaires et non réelles n'apparaît pas dans la formulation : à l'aide de règles semblables, on pourrait décrire les habitudes et les lois implicites de n'importe quel groupe homogène de personnes. Les personnages eux-mêmes peuvent avoir conscience de ces règles : nous nous trouvons donc bien au niveau de l'histoire et non à celui du discours”²

Las acciones entre los personas puede parecer algo e indicarse una otra cosa contraria como amor y su palabra contraria odio, eso puede engendrar transformaciones personales en el relato³.

2.2. El relato como discurso

En el relato, el tiempo se divide en tiempo del discurso que es lineal y tiempo del relato que es pluridimensional. Se nota además en el tiempo la deformación temporal de la presentación de los sucesos, con la alternancia y el encajamiento de muchas historias en un solo relato, y la existencia de un tiempo de escritura y un tiempo de lectura⁴.

El aspecto del relato es la manera por la cual el relato es percibido por el autor mientras el modo es la manera por la cual el autor nos presenta el relato. Los dos

¹Ibíd.,pp.133-134.

²Ibíd., p.131. Traducción propia: “Precisamos primero la importancia de las reglas de acción. Ellas reflejan las leyes que gobiernan la vida de una sociedad, aquellas de los personajes de nuestra novela. El hecho de que se trata aquí de personajes imaginarios y no reales no aparece en la formulación: con la ayuda de esas reglas, podremos describir las costumbres y las leyes implícitas de cualquier grupo homogéneo de personas. Los personajes pueden ellos mismos tener consciencia de estas reglas: nos encontramos pues en el nivel de la historia y no del discurso.”

³ Ibíd.,p.136.

⁴ Ibíd.,pp.138-149.

modos del relato son la representación y la narración. Esos dos modos corresponden a las dos nociones de discurso e historia. Los aspectos del relato son tres según J. Pouillon:

-Narrador > Personaje la visión por detrás: en esta forma el narrador sabe más que los personajes, y su conocimiento puede ser superior a ellos como si fuera leído en sus mentes o viendo a través de los muros.

-Narrador = Personaje (la visión « con »). Las informaciones del autor son las mismas que las informaciones del lector. Por consecuencia, el autor no puede explicar un suceso si el personaje no se encuentra en la situación del suceso. Aquí la narración suele aparecer en primera persona.

-Narrador < Personaje (la visión « desde fuera »). En este caso, el narrador sabe menos que sus personajes acerca de los sucesos, describe lo que los personajes ven u oyen, y el narrador es un simple testigo objetivo¹.

Los aspectos del relato presentados aquí concuerdan con los puntos de vista o focalización presentados por Genette, y son para el primer caso (Narrador > Personaje la visión por detrás) una focalización cero, para el segundo caso (Narrador = Personaje (la visión « con »)) es una focalización interna, y para el tercer caso (Narrador < Personaje (la visión « desde fuera »)) la focalización es externa.

De otro lado, los aspectos y los modos de los relatos corresponden a dos estilos que son el estilo panorámico y el estilo escénico. El estilo panorámico es la narración y concuerda con la imagen del (narrador > personaje) la visión por detrás. De otro lado, el estilo es la representación y concuerda con la imagen de (narrador = personaje) la visión con².

2.3. Los cuentos fantásticos

Todorov, en su “*gramática de Décameron*” analiza los cuentos siguiendo un método gramatical que sirve para la narración “*A nuestro modo de ver, el universo de la narración obedece igualmente a la gramática universal.*”³. Todorov distingue tres aspectos del relato: “aspecto *semántico*, aspecto *sintáctico*, y aspecto *verbal*”. El

¹ Ibíd.,pp.141-142.

² Ibíd.,pp.143-144.

³Todorov, T., *Gramática del Decamerón*.,op. cit.,p.31.

aspecto *semántico* representa los contenidos más o menos concretos que existen en él. El aspecto *sintáctico* es la combinación de las unidades entre sí y el aspecto *verbal* en fin es las frases concretas con las cuales nos llega la presentación de una acción a través de un relato del autor, un monólogo, un diálogo...Etcétera¹.

Y en eso se acerca a la percepción de Propp que la diferencia entre la percepción de la semántica y la sintaxis del relato:

“Dos actos idénticos pueden tener significaciones diferentes y a la inversa»: así ha formulado Propp una de las leyes fundamentales del relato (Morfología del cuento, ob. cit.). Esta ley consagra la diferencia entre lo que llamamos la semántica y la sintaxis del relato. Aquello que nos permite identificar un acto y, en consecuencia, afirmar la identidad de dos actos, depende de la semántica. Lo que nos permite hablar de su significación PARA EL RELATO, de su función, depende de la sintaxis.”²

Las oraciones del relato además, tienen según Todorov un plan sintáctico y un plan semántico. El plan sintáctico se compone de un sujeto, un objeto y un predicado; mientras que en el plan semántico las mismas oraciones se componen de nombres propios, sustantivos, adjetivos y verbos:

“En el plano sintáctico, las oraciones se descomponen en agente (sujeto y – facultativamente objeto) y predicado. En el plano semántico, estas mismas oraciones se descomponen en nombres propios, sustantivos, adjetivos y verbos. Los dos grupos de subconjuntos entran en relaciones precisas y nada ambiguas: los adjetivos, los sustantivos y los verbos no pueden ser más que predicados; inversamente, todos los predicados están formados de adjetivos, sustantivos o verbos.”³

Por continuación, el teórico habla de la noción de categorías primarias y de categorías secundarias. Por un lado, las categorías primarias se emplean como componentes de las oraciones, y se definen por ser partes del discurso y son el nombre propio, el adverbio y el verbo. De otro lado, las categorías secundarias son sus propiedades sintácticas y se componen de: tiempo, modo, persona, número y caso, etc⁴. Además, distingue en su estudio de los cuentos entre oración y secuencia.

¹Ibíd.,pp.35-36.

²Ibíd.,p.43.

³Ibíd.,p.48.

⁴Ibíd.,p. 54.

La oración es la unidad sintáctica básica La secuencia consta de una serie de oraciones que puede construir una historia independiente¹.

En lo que concierne a la presentación de las oraciones, Todorov clasifica las oraciones en oraciones lógicas que se define como la relación de causa efecto o de implicación entre dos oraciones; las oraciones temporales que es la sucesión del tiempo; las oraciones espaciales como la relación del paralelismo². De otro lado, clasifica las secuencias por encadenamiento que se define como la sucesión de dos secuencias, de una secuencia después de otra donde se repiten los mismos personajes y el mismo marco³; por inserción donde se trata de la temporalidad del relato en la que hay que distinguir entre el tiempo de la lectura o de la narración o del enunciado el tiempo de la enunciación o de la escritura⁴; y por fin tenemos la alternancia que es el paso de un personaje a otro⁵.

En lo que concierne al estudio de las secuencias, la secuencia se define también por las relaciones que las oraciones mantienen entre sí⁶. Las relaciones que se establecen entre las oraciones son: relaciones temporales que se divide en: la énfasis (es la repetición), la inversión (donde hay repetición de una oración, y en la oración repetida el predicado es reemplazado por su negación u oposición). Las relaciones causales tienen que ver con la causa y se divide en: la modificación (modificación de un elemento de la historia), el deseo (desear algo, como casarse de un chica), la motivación (motivarse hacia una acción), el resultado (es una relación redundante desde el punto de vista semántico que describe la consecuencia de una acción), el castigo (relacionar las malas acciones con los castigos), la hipótesis (la relación entre oraciones en modo predicativo o condicional)⁷.

¹Ibíd.,p.38.

²Ibíd.,p.39.

³Ibíd.,p.132.

⁴Ibíd.,p.132-133.

⁵Ibíd.,p.132.

⁶Ibíd.,p.103.

⁷Ibíd.,pp.106-112.

2.3.1. Estudio por temas y funciones

En su libro, *Morfología del cuento*, Propp propone algunos estudios precedentes que estudian los cuentos maravillosos según sus temas y sus motivos.

Wundt divide los cuentos según una división de carácter temático en su obra sobre la psicología de los pueblos en las siguientes categorías: Cuentos y fábulas mitológicas, cuentos maravillosos puros, cuentos y fábulas biológicas, fábulas puras de animales, cuentos sobre el origen, cuentos y fábulas humorísticos, y por fin fábulas morales.¹

Además las categorías de los cuentos maravillosos según Aarne son los siguientes: el enemigo mágico; esposo (la esposa) mágico; la tarea mágica, auxiliar mágico; el objeto mágico; la fuerza o el conocimiento mágico; otros elementos mágicos.²

Después, Aarne renuncia al estudio de los cuentos según las categorías e intenta dividir los cuentos según los temas y según los motivos. Después, un otro teórico A. N. Veselovski comparte también la división de los cuentos según de los motivos y define los motivos como:

"Una serie de motivos es un tema. El motivo se desarrolla como tema: "Los temas son variables: algunos motivos los invaden, o ciertos temas se combinan conjuntamente." "Entiendo por tema aquél en que se entretujan diferentes situaciones -los motivos."³

Para este último teórico el estudio de los cuentos debe comenzar por el estudio de los motivos antes de los temas porque los temas ocupan un lugar secundario. Además, para distinguir entre los motivos y temas dice:

"Por motivo, entiendo la unidad más simple de la narración." "El motivo se señala por su esquematismo elemental e imaginado; los elementos de mitología y de cuento que presentamos más adelante son así: no pueden descomponerse más."⁴

¹Propp, V., *Morfología del cuento*, Edit.Fundamentos. Segunda edición.,op. cit.,p.19.

²Ibíd.,p.21.

³Ibíd.,p.25.

⁴Ibíd.,p.25.

2.3.2. Estudio por funciones

Al analizar varios cuentos maravillosos, Propp descubre que los personajes realizan las mismas acciones en varios cuentos, esta repetición tendrá el nombre de las funciones de los personajes. El estudio de las funciones reemplaza los motivos y los elementos de valores. Asimismo, Propp declara: *“Por función, entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga.”*¹

Además, Propp nos da cuatro características elementales de las funciones según las cuales: las funciones de los personajes son un elemento permanente y fundamental del cuento, el número de las funciones es limitado, la sucesión de las funciones es idéntica, además de que los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura.²

Después, las funciones se van reduciendo hasta llegar a la repartición siguiente de las funciones que son: 1-el héroe, 2- el malvado, 3- el donante del objeto mágico, 4- la princesa,5- el padre de la princesa,6- el auxiliar, 7 el falso héroe, y el mandatario. Y cada uno de esos personajes tiene un papel especial en el desarrollo del cuento que es el siguiente³:

-El malvado es el agresor que lucha contra el héroe y obstaculiza su misión.

-El donante o proveedor es él que da el objeto mágico al héroe para ayudarle con su uso en su misión.

-El auxiliar es la persona que socorra el héroe durante su persecución y le ayuda a desplazarse y a reparar la mala acción.

-La misión que realizan la princesa (el personaje buscado) y del padre de la princesa es la petición de realizar tareas difíciles, la imposición de una marca, el descubrimiento del falso héroe, el reconocimiento del héroe verdadero , el castigo del segundo agresor ,y el matrimonio por fin.

¹Ibíd.,p.33.

²Ibíd.,pp.33-35.

³Ibíd.,pp.91-92.

-El mandatario por su lado envía al héroe a la misión.

-En lo que concierna al héroe su papel es la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante y el matrimonio por fin.

-El falso héroe por su parte es él que parte para efectuar la búsqueda como el héroe, reacciona ante las exigencias del donante de manera negativa.

2.3.3. Estructura

Propp define los cuentos maravillosos como una secuencia o varias secuencias:

“Se puede llamar cuento maravilloso desde el punto de vista morfológico a todo desarrollo que partiendo de una fechoría (A) o de una carencia (a) y pasando por los funciones intermediarias culmina en el matrimonio (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa (F), la captura del objeto buscado o de un modo general la reparación del mal (K), los auxilios y la salvación durante la persecución (Rs), etc. A este desarrollo le llamamos una secuencia. Cada nueva fechoría o perjuicio, cada nueva carencia, origina una nueva secuencia. Un cuento puede comprender varias secuencias, y cuando se analiza un texto hay que determinar en primer lugar de cuántas secuencias se compone.”¹

Y la relación de A (fechoría) a W (matrimonio) es por ejemplo un secuencia, y cada vez que se comienza por un nuevo A tendremos una nueva secuencia. El cuento puede tener varias secuencias, y en este caso hay que delimitarlos, o una sola secuencia.²

En caso de que en el cuento existe varias secuencias las relaciones entre ellas se determinan de la manera siguiente: la secuencia sucede una tras la otra; una nueva secuencia comienza antes de que la precedente haya terminado; el episodio puede ser interrumpido; el cuento puede comenzar con dos fechorías cometidas al mismo

¹Ibíd.,p. 107.

²Ibíd.,p.107.

tiempo; dos secuencias pueden terminar de la misma manera; y por fin, en la historia a veces hay dos héroes buscadores.¹

Propp analiza el cuento de las ocas y tendrá la situación siguiente de la repartición de las secuencias: situación inicial; prohibición reforzada mediante promesas; alejamiento de los padres; la transgresión de la prohibición es motivada; transgresión de la prohibición; fechoría, rapto; anuncio de la fechoría; detalles, rudimentaria triplicación; partida de la casa y comienzo de la búsqueda; el agresor proclame la noticia de la fechoría en lugar del mandatario que no existe en este cuento; la entrada en escena del donante; dialogo con el donante y el planteamiento de la prueba, fracaso ante la prueba; triplicación de los elementos negativos; aparición de un auxiliar agradecido; el auxiliar está en un elemento de importancia pero no pide ayuda; el auxiliar es perdonado; dialogo, la indicación del camino al héroe; la casa del agresor; retrato del agresor; entrada de escena del personaje buscado, el oro aparece con el personaje buscado; contra rapto del objeto buscado mediante la astucia; el retorno se sobreentiende; la persecución por vuelo aereo; nuevas pruebas donde el héroe tiene reacción positiva; la persona que hace pasar la prueba está a favor del héroe y a consecuencia de esto el héroe se salva de sus perseguidores². Esa división de las secuencias puede servir de base para desglosar las secuencias de los otros cuentos maravillosos.

La clasificación de los cuentos maravillosos según las propiedades estructurales obedece al principio de la distinción de los cuentos maravillosos y los demás cuentos, y la clasificación de los cuentos maravillosos en sí mismos, por eso el cuento maravilloso puede ser definido teóricamente como un cuento constituido de la misma estructura de los cuentos citada anteriormente, sin embargo eso no funciona tanto por la existencia de cuentos no maravillosos constituidos desde la misma estructura. Además, el cuento maravilloso se define como un cuento que sigue las siete

¹Ibíd.,pp.108-109.

²Ibíd.,pp. 112-115.

funciones de los personajes. Como puede ser el cuento maravilloso como un cuento mítico si tenemos en cuenta un punto de vista histórico.¹

Como hemos visto en nuestro análisis, el estudio de los cuentos en el pasado fue establecido por sus argumentos y temas y no por su estructura. Propp Por su parte, no busca una solución final para esta clasificación por argumentos, y añade que como no hay una definición precisa de los argumentos se puede definirlos en el cuento de una manera libre, y dice que todos los predicados reflejan la estructura del cuento, mientras que los sujetos, complementos y demás partes de la oración definen el argumento. Y en un cuento como el siguiente: “los padres parten hacia el bosque, prohíben a sus hijos salir fuera, el dragón rapta a una doncella, etcétera”. Si cambiamos por ejemplo la frase el dragón rapta una doncella por el diablo rapta la princesa la estructura queda la misma pero el argumento cambia.²

Por otra parte, Propp introduce el término variante como distinción de la noción argumento, y dice que la variante es cuando se cambian dos o varios elementos en el cuento (si se cambia por ejemplo dos o más elementos en la historia citada antes, y por cambio se incluye la inclusión y la supresión). Por consiguiente, el teórico llega a la conclusión de que cada transformación da un nuevo argumento es variante, además de que el cuento que tiene un solo argumento o asunto presentado será presentado bajo forma de muchas variantes.

“No hay más que dos formas de ver las cosas: o bien cada transformación da un nuevo argumento, o bien todos los cuentos no tienen más que un asunto que se presenta bajo diversas variantes. De hecho, las dos formulaciones expresan lo mismo: se debe considerar al conjunto de los cuentos maravillosos como una cadena de variantes.”³

3. Teoría de la recepción

La teoría de la recepción es según Jauss, una teoría literaria que se interesa al papel del lector en la obra narrativa y su interacción con ella, y se ocupa de la

¹Ibíd.,pp.115-116.

²Ibíd.,p. 131.

³Ibíd.,p.132.

recepción posterior de la obra literaria en otras épocas después de su escritura¹. Colaboraron en su elaboración muchos teóricos: estructuralistas, formalistas y marxistas entre otros. Aquí nos basaremos sobre algunos teóricos para probar que la lectura es una concretización del libro y para dar un vistazo sobre el impacto de la sociedad en la lectura y la interacción entre el lector y la obra.

3.1. Lectura y contexto

Rastier François declara que la lectura es la interpretación intrínseca o extrínseca de un texto que va a darnos una lectura productiva o descriptiva:

“Nous entendons par lecture l'énoncé d'une interprétation intrinsèque et/ou extrinsèque d'un texte donné. On peut prévoir deux cas-limites : la lecture descriptive qui procède uniquement d'une interprétation intrinsèque, et la lecture productive qui procède au moins en partie de l'autre type d'interprétation.”²

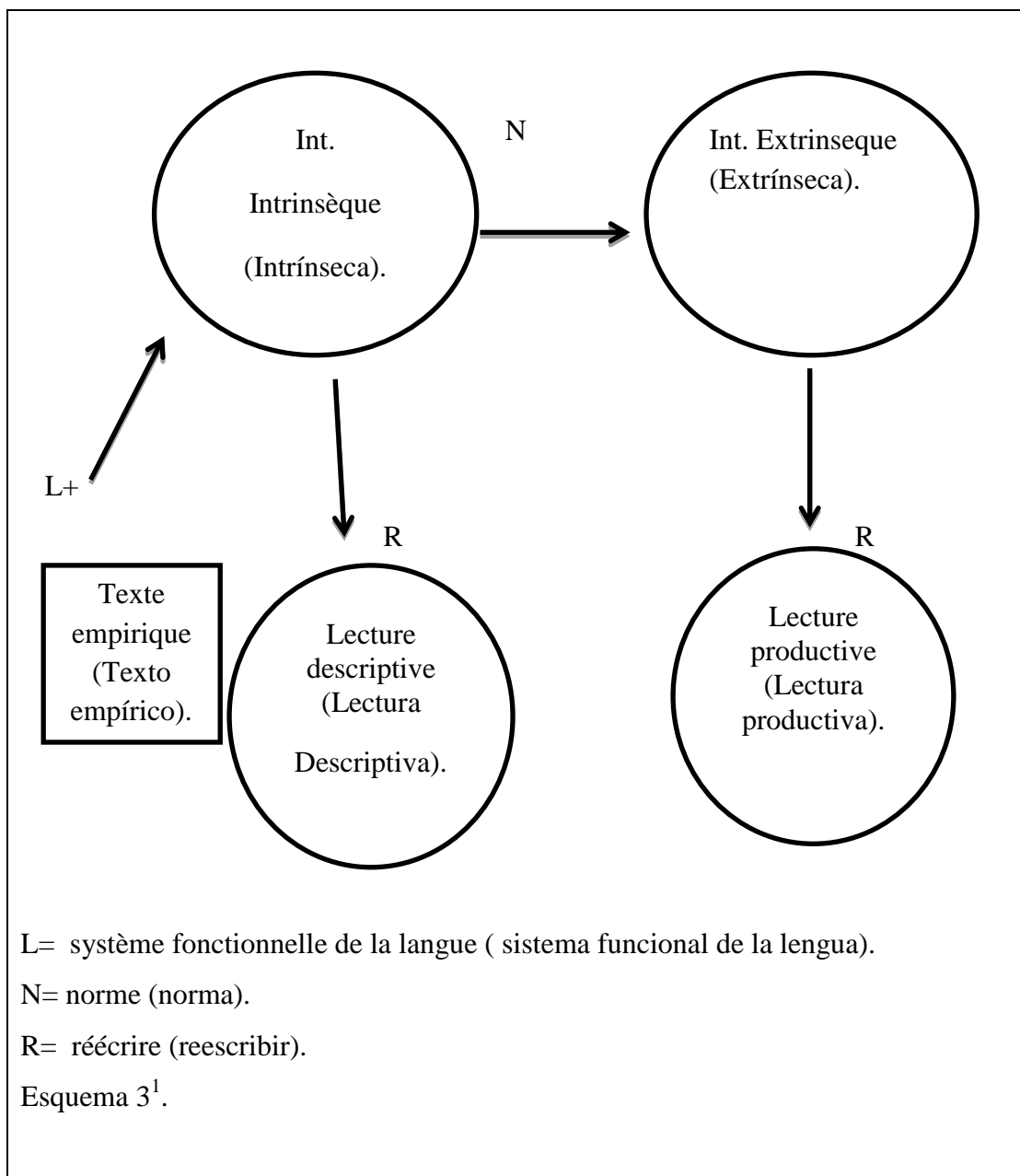
Y añade que la interpretación extrínseca es una interpretación que produce semas no existentes en la secuencia lingüística mientras que la interpretación intrínseca es una interpretación que muestra semas existentes en la secuencia lingüística.³

Conjuntamente, explica su citación por el esquema siguiente:

¹Jauss, H R. Una parte del libro *Historia de la literatura como provocación.*, op. cit.,p. 154.

²Rastier, F.,op. cit.,p. 231. Traducción propia: “Entendemos por lectura la enunciación de una interpretación intrínseca y /o extrínseca de un texto dado. Podemos predicar dos casos límites. La lectura descriptiva que procede únicamente de una interpretación intrínseca, et la lectura productiva que procede al menos en una parte de otro tipo de interpretación.”

³Ibíd.,p.276.



La obra literaria es el fruto de la imaginación de un autor que comunica su imaginación y su intimidad a un lector, y sin ese lector una obra queda un objeto sin vida, por eso, Blanchot Maurice en su obra *“l’espace littéraire”* se pregunta de qué sirve un libro que no se lee y añade que la lectura es la concretización del objeto libro, porque con la lectura se da vida al libro:

“La lecture fait du livre ce que la mer, le vent font de l’ouvrage façonné par les hommes: une pierre plus lisse, le fragment tombé du ciel, sans passé, sans avenir, sur lequel on ne s’interroge pas pendant qu’on le voit. La lecture donne au livre l’existence abrupte que la statue « semble » tenir du ciseau seul [...]. Le livre a

¹Ibíd.,p.233.

en quelque sorte besoin de lecteur pour devenir statue, besoin de lecteur pour s'affirmer [...]”¹

Además, el mismo autor declara que cuando el autor está escribiendo lo que hace construye solamente un texto, mientras que cuando el texto comunica con el lector, nos encontramos delante de una obra². Asimismo, Barthes comparte con él la distinción entre texto escrito y texto leído cuando afirma:

“Lo escribible es lo novelesco sin la novela, la poesía sin el poema: el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo, la producción sin el producto, la estructuración sin la estructura. [...]. Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho.”³

Simultáneamente, la obra literaria puede ser interpretada en varios sentidos y pasa a ser inmortal cuando da a un solo lector sentidos plurales según lo que confirma Barthes:

“[...] une œuvre est « éternelle », non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers de temps multiples : l'œuvre propose, l'homme dispose.”⁴

Esta multiplicación de sentidos que se encuentra en la obra tiene lugar en la crítica literaria que es una segunda escritura de la obra literaria que abre nuevos caminos, como lo corrobora Barthes:

“Faire une seconde écriture avec la première écriture de l'œuvre, c'est en effet ouvrir la voie des relais imprévisibles, le jeu infini des glaces, et c'est cette échappée qui est suspecte. Tant que la critique a eu pour fonction traditionnelle de juger, elle ne pouvait être que conformiste, c'est -à-dire conforme aux intérêts des juges.

¹Blanchot, M., *L'espace Littéraire*, Edit. Galimard, Paris,1955, p.255. Traducción propia: “La lectura hace del libro lo que el mar y el viento hacen de las obras moldeadas por los hombres: una piedra lisa, el fragmento caído del cielo, sin pasado, sin futuro, sobre el cual no nos interrogamos cuando lo vemos. La lectura da al libro la gran existencia que la escultura tiene gracias a las tijeras solamente [...]. De una manera, el libro necesita el lector para concretizarse en escultura, necesita el lector para afirmarse [...]”

²Ibíd., p.15.

³Barthes, R., *S/Z*, op. cit.,p.2-3.

⁴Barthes, R., *Critique et vérité*, op. cit.,p.56. Traducción propia: “[...] una obra es « eternal », no porque impone un sentido único a hombres diferentes, pero queda eterna porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único, que habla constantemente la misma lengua simbólica durante tiempos múltiples: la obra propone, el hombre dispone.”

Cependant, la véritable « critique » des institutions et des langages ne consiste pas à les « juger », mais à les distinguer, à les séparer, à les dédoubler.”¹

La lectura para Barthes es gozar la obra e interesarse a su contenido solamente, sin embargo al pasar a la crítica se cambia el interés que se dirige *no solamente a la obra pero a su propio lenguaje*². Del mismo lado, Todorov piensa que la interpretación de la obra que genera la crítica viene de un sistema que no está en la obra pero que está en la crítica:

“Il n'en est pas de même quant à l'interprétation. L'interprétation d'un élément de l'œuvre est différente suivant la personnalité du critique, ses positions idéologiques, suivant l'époque. Pour être interprété, l'élément est inclus dans un système qui n'est pas celui de l'œuvre mais celui du critique.”³

Y a pesar de que la crítica intenta extraer un sentido que proviene de la obra interpretándola, Barthes opina que no se puede encontrar un sentido más claro que el sentido de la obra misma:

“Le rapport de la critique à l'œuvre est celui d'un sens à une forme. La critique ne peut prétendre « traduire » l'œuvre, notamment en plus clair, car il n'y a rien de plus claire que l'œuvre. Ce qu'il peut, c'est « engendrer » un certain sens en la dérivant d'une forme qui est l'œuvre.”⁴

La apertura del texto a varias interpretaciones que hemos visto en las diferentes opiniones de los teóricos, viene de los conceptos denotación (el sistema primario) con la connotación (el sistema secundario que se construye sobre el primero). El

¹Ibíd.,p.14. Traducción propia: “Hacer una segunda escritura con la base de la primera escritura de la obra, es abrir las vías de etapas imprevisibles, el juego infinito de parasis, solamente esta vía es sospechosa. La función clásica de la crítica no podía ser más que conformista a los intereses de los que juzgan la obra tanto su misión consistía en juzgar la obra tradicionalmente. Mas, la verdadera crítica de las instituciones y de los lenguajes no consiste en juzgar, sino en distinguirles, separarles y desglosarles.”

²Ibíd.,p.85.

³Todorov, T. *Les catégories du récit littéraire.*, op. cit.,p. 126. Traducción propia: “No es la misma cosa en lo que concierne la interpretación. La interpretación de un elemento de la obra es diferente según la personalidad del crítico, sus posiciones ideológicas, según la época. Para ser interpretado, el elemento está incluido en un sistema que no pertenece a la obra sino de la crítica”.

⁴Barthes, R., *Critique et vérité.*, op. cit.,p.69. Traducción propia: “La relación de la crítica con la obra es una relación de un sentido frente una forma. La crítica no puede pretender “traducir” la obra sobre todo traducirla en una manera más clara, porque no existe nulamente algo más claro que la obra. En contraparte, lo que puede es “engendrar” un cierto sentido derivado de una forma que es la obra.”

texto parte de un significado único por donde pueden derivar nuevos sentidos, por eso Barthes declara:

“[...] negar absolutamente la connotación es abolir el valor diferencial de los textos, negarse a definir el aparato (poético y crítico a la vez) de los textos legibles, es equiparar el texto límite, es privarse de un instrumento tipológico. La connotación es la vía de acceso a la polisemia del texto clásico.”¹

Por lo mismo, añade que los nuevos sentidos que pueden surgir del texto no están en él pero nacen de elementos exteriores del texto con las cuales su interrelación nos da la nueva significación:

“ Las connotaciones son sentidos que no están en el diccionario no en la gramática de la lengua en la que está escrito un texto [...] .Analfáticamente, la connotación se determina a través de dos espacios: un espacio secuencial, sucesión de orden, espacio sometido a la sucesividad de la frase a lo largo de las cuales el sentido prolifera por acodadura, y un espacio aglomerativo, en el que ciertos lugares del texto se correlacionan con otros sentidos exteriores al texto material y forman con ellos una especie de nebulosas de significados.”²

Barthes dice que la obra literaria aunque es fruto de la imaginación vive como resultado de la ideología de la sociedad donde aparece, por eso Aristóteles ha establecido una estética del público cuando dice que una obra literaria no debe traspasar los límites conocidos por la sociedad³. Por el mismo lado, Jauss declara que la interpretación de la obra literaria depende de la sociedad o los factores extra literarios que condicionan su aparición:

“la respuesta metódica a la pregunta de a qué respondía un texto literario o una obra de arte, y por qué en una determinada época fue entendido de una manera, y después de otra, exige algo más que la reconstrucción del horizonte de expectativas intraliterario implicado por la obra. Necesita también un análisis de las expectativas, normas y funciones extraliterarias proporcionadas por el mundo real [...]”⁴

La vieja crítica literaria o como la llama Barthes “*la vraisemblable critique*” (crítica que se parece a la realidad) considera que se debe tomar en cuenta la obra según criterios específicos que son la objetividad, el gusto y la claridad, pero la vieja

¹Barthes, R., *S/Z*, op. cit., p.4-5.

²Ibíd., p.5.

³Barthes, R., *Critique et vérité*, op. cit., p.15.

⁴Jauss, H R., *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*, op. cit.p. 62.

crítica no se interesa al lado extraliterario que se encuentra en la obra¹, aunque considera que no se debe traspasar lo que la opinión pública considera como aceptable como lo declara Todorov².

3.2. La interacción lector-texto

La producción de la obra literaria según Jauss queda nula si no es acogida por un público, y se establece una relación íntima entre la producción de la obra por parte del autor y su recepción por parte de un público o un lector³. Por eso, la lectura es una operación de interacción entre un autor y su receptor que es el lector, esa idea está sostenida por otros teóricos como los dos teóricos franceses Genette y Barthes; Genette opina que autor real o implicado se enfrenta al escribir su obra a un lector virtual o implicado o narrador extradiégetico⁴. Barthes, por su lado, piensa que en el relato también existe una interacción entre autor y lector⁵. Igualmente, Todorov considera que frente al autor real existe un lector imaginario:

“ L'image du narrateur n'est pas une image solitaire : dès qu'elle apparaît, dès la première page, elle est accompagnée de ce qu'on peut appeler « l'image du lecteur ». Évidemment, cette image a aussi peu de rapports avec un lecteur concret que l'image du narrateur, avec l'auteur véritable. Les deux se trouvent en dépendance étroite l'une de l'autre, et dès que l'image du narrateur commence à ressortir plus nettement, le lecteur imaginaire se trouve lui aussi dessiné avec plus de précision. Ces deux images sont propres à toute œuvre de fiction : la conscience de lire un roman et non un document nous engage à jouer le rôle de ce lecteur imaginaire et en même temps apparaît le narrateur, celui qui nous rapporte le récit, puisque le récit lui-même est imaginaire. Cette dépendance confirme la loi sémiologique générale selon laquelle « je » et « tu », l'émetteur et le récepteur d'un énoncé, apparaissent toujours ensemble. ”⁶

¹Barthes, R., *Critique et vérité.*, op. cit., pp.37-39.

²Todorov, T., *La notion de la littérature et autres essais*, Edit. seuil, Paris, 1987, p.87.

³Jauss, H R., *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura.*, op. cit., p. 73.

⁴Genette, G., *Nouveau discours du récit.*, op.cit., p. 96.

⁵Barthes, R., *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Edit, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977, p.90.

⁶Todorov, T. *Les catégories du récit littéraire.*, op. cit., p.147. Traducción propia: “ La imagen del narrador no es una imagen solitaria: desde que aparece en la primera página está acompañada de lo que podemos llamar « la imagen del lector ». Evidentemente, esta imagen tiene poca relación con un lector concreto que la imagen del narrador, con el autor real. Las dos imágenes están ligados mutuamente la una a la otra, y desde que la imagen del narrador empieza a aclararse bien, el lector imaginario se aclara también con precisión. Estas dos imágenes son propias a toda obra de ficción: la conciencia de leer una novela y no un documento nos deja jugar el papel de ese lector imaginario

El lector o receptor del texto es el consumidor del texto que lo lee y lo interpreta, eso se ve en la teoría de Peirce donde define la semiosis como el conjunto de tres cosas que son: un signo, su objeto y su interpretante:

“Un signo o representamen es algo que está para alguien en lugar de algo en cuanto a algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás, un signo más desarrollado. Al signo que crea lo denomino interpretante del primer signo. Este signo está en lugar de algo que constituye su objeto. Está en lugar de ese objeto no en cuanto a la totalidad de sus aspectos, sino respecto de una especie de idea, que a veces he denominado el ground de la representación.”¹

El lector interpreta el texto o el mensaje a través de su competencia lingüística y a través de una compleja serie de movimientos cooperativos donde el texto necesita la lectura por parte del lector para su concretización, por eso Eco declara que: “[...]el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización”. Asimismo, el lector excelente o *lector modelo* debe generar la significación del texto interpretándolo.²

Para interpretar el texto Eco propone, en primer lugar, de que el lector recurre a un léxico ya adquirido en la mente bajo forma de diccionario de léxico, y localiza las propiedades semánticas de las expresiones, para poder después agrupar al nivel sintáctico nombres que introducen un sujeto y verbos que introducen una acción. Además, este mismo lector recurre a reglas lingüísticas que le ayudan a la interpretación. Además, debe tomar en cuenta el contexto en que se emite la expresión para que realice su misión interpretadora mejor³.

El lector para Eco Umberto es un agente activo delante el texto y tiene la libertad interpretativa Liendo o desglosando el texto, porque el texto es *un*

donde aparece en el mismo tiempo el narrador, ese personaje que nos cuenta el relato, porque el relato es también imaginario. Esta dependencia confirme la ley semiológica general según la cual « yo » y « tú », el emisor y el receptor de un enunciado, aparecen siempre juntos. ”

¹Eco, U., *Lector in fabula la cooperación interpretativa en el texto narrativo.*, op. cit., p.42.

²Ibíd., pp.78-79.

³Ibíd., p.74.

mecanismo perezoso que vive del sentido engendrado por la interpretación dada por el lector¹.

Y junto a la competencia interpretativa del lector, Eco piensa que el autor debe administrar estrategias textuales que facilitan el papel de su lector, y debe elegir una lengua con la cual escribe y que excluye los lectores que no la dominan, debe elegir un estilo de léxico con el cual se dirige a un público especializado².

Este estilo de léxico determina si el autor se dirige a niños con cuentos de hadas, a filósofos con tratados de filosofía, o a pasteleros con libros de cocina.

De otro lado, Umberto Eco declara que el lector puede encontrarse frente a textos cerrados y textos abiertos. El texto cerrado es el texto que no ofrece una interpretación posible al lector a causa de que este dirigido a un público especializado que no pertenece a su categoría, o a causa de informaciones insuficientes histórica y culturalmente por el lector; mientras que el mismo texto se convierte en un texto abierto que ofrece una posibilidad de interpretación cuando un crítico o un investigador especializado lo lee³.

Según Blanchot, existen dos lectores, el lector que lee la obra para entretenerse y el lector especialista que participa a la reconstrucción de la obra⁴. El lector que lee la obra para entretenerse o para gozar la obra e interesarse a su contenido solamente, se identifica a veces con los personajes de la historia del libro que está leyendo como lo declara Todorov⁵.

De otro lado, Jauss⁶ declara que el texto puede servir como horizonte de expectativas que sirve para el lector como base de sus experiencias estéticas y psicológicas:

“El horizonte de expectativas de una obra que puede reconstruirse según hemos dicho, permite determinar su carácter su carácter artístico en la índole y el grado de su influencia sobre un público predeterminado. Si denominamos distancia estética a la existente

¹Ibíd.,p.76.

²Ibíd.,p.80.

³Ibíd.,p.83.

⁴Blanchot, M.,op. cit.pp. 269-270.

⁵Todorov, T., *Introducción a la literatura fantástica*,op. cit.,p.24.

⁶Jauss,H R. Una parte del libro *historia de la literatura como provocación*. op.cit,p.116.

entre el horizonte de expectativas previo y la aparición de una nueva obra cuya aceptación puede tener como consecuencia “un cambio de horizonte debido a la negación de experiencias familiares o por la toma de conciencia de experiencias expresadas por primera vez, entonces esa distancia estética se puede objetivar históricamente en el espectro de las reacciones de público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo,, rechazo o sorpresa; aprobación aislada, comprensión lenta o retardada.)”

3.3. La plurilectura

La obra literaria se estudia por varias ciencias, Wellek y Warren proponen que la ciencia de literatura es la estructuración del modelo en que deben estructurarse las obras como géneros, por eso estudian la literatura atravesando los límites de las obras sin dar ningún juicio sobre ellas; mientras que en la crítica literaria el terreno de estudio es más estrecho y es la obra literaria donde su misión es criticarla y juzgarla declarando las influencias que existen en ella y las motivaciones de su escritura¹.

De otro lado, La lectura no se interesa únicamente al texto como forma, sino se interesa al género de donde proviene y de las formas transtextuales que deriven de este mismo texto.

Por eso, Todorov considera los géneros como horizonte de aguardo para el lector y modelos de escritura para el lector². Y distingue dos tipos de géneros; los géneros teóricos³ que son sistemas de clasificación de los textos⁴, y géneros históricos⁵ que se consideran actos de habla que se codifiquen según la ideología de cada sociedad⁶.

De otro lado, Genette opina que el objeto de estudio de la literatura debe ser la architextualidad y no solamente la obra literaria, asimismo distingue cinco relaciones transtextuales principales existentes:

¹Wellek, R; Warren, A., *Teoría literaria*, Edit.Gredos, Madrid, 1993.,p.44-56.

²Todorov, T., *La notion de la littérature et autres essais.*, op . cit. p.34-35.

³Todorov, T., *Introducción a la literatura fantástica.*,op.cit.,p.121

⁴Todorov, T., *La notion de la littérature et autres essais.*,op.cit.,p.34-35.

⁵Todorov, T., *Introducción a la literatura fantástica.*,op. cit.,p.121

⁶Todorov, T., *La notion de la littérature et autres essais.*,op. cit.,p.34-35.

-*la intertextualidad*: es la presencia integral o no de un texto en otro, eso se nota en las citaciones, el plagio, y la alusión a un texto dado que se encuentra en el texto objeto de estudio.

Je le définis pour ma part, [...], par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...]"¹

-*La paratextualidad*: es la relación del texto con los componentes que hacen de él un conjunto único y abarca los títulos, los títulos internos, los prólogos, las ilustraciones y las dedicatorias...Etcetera.

“ Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.”²

¹Genette, G., Una parte de *Palimpsestes*. Paris, 1982,p.6-7. En <http://vitrine.edenlivres.fr/publications/43275>. Consultado el 19 Julio de 215. Traducción propia: “Lo defino por mi parte, [...] por una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y lo más frecuentemente, por la presencia efectiva de un texto en otro. Bajo la forma la más explícita y la más literal, es la práctica tradicional de las citaciones (con guiones, con o sin referencia precisa); bajo la forma menos explícita y menos canónica, la del plagio [...] que es un préstamo no declarado, pero todavía literal; bajo la forma todavía literal; bajo forma menos explícita y menos literal, aquella de la alusión, es decir un enunciado que supone la percepción de una relación entre él y otro sobre la cual envía necesariamente unas u otras inflexiones, que no serán recibidos de otra manera[...].”

²Ibíd.,p.8. Traducción propia: “La segunda categoría está constituida por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el conjunto formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho entretiene con lo que no podemos llamar más que su paratexto: título, subtítulo, títulos internos, prefacios, epílogos, advertencias ,prólogos, etcétera.; notas marginales, infra paginales, y terminales; epígrafes; ilustraciones; solicitud de inserción, banda, sobrecubierta, y otros tipos de accesorias, autografías o halografías, que procuren al libro un medio (variable) y a veces un comentario, oficial o no oficial, en el cual el lector más purista y que menos accede a la erudición externa no puede en todas las ocasiones disponerse con facilidad.”

-*metatextualidad*: la metatextualidad es la relación transtextual que une un texto con otro texto que le comenta. Genette lo define como:

“[...] la relation transtextuelle qui unit un commentaire au texte qu’il commente : tous les critiques littéraires, depuis de siècles produisent du métatexte sans le savoir.”¹

Por otra parte, la relación de matatextualidad puede surgir de una crítica indirecta del texto donde se hace alusión al texto.

“Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation [...] de « commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...]”²

- La hipertextualidad es la relación de transformación que une un un texto B hipertexto con un texto anterior B hipotexto , por ejemplo, la *Odisea*, dé lugar a dos hipotextos distintos: la *Eneida* y el *Ulises* de Joyce³.

-La architextualidad: es la relación de inclusión que une cada texto a los diversos tipos de discurso que pertenece⁴. Y eso, puede ser aplicado por ejemplo a “Don Quijote de la Mancha” de Cervantes y a “Tom Sawyer” de Mark Twain que pertenecen a la épica, y especialmente a la novela.

¹Genette, G., *Introduction à l’architexte*.,op. cit.,p.87. Traducción propia: “[...] la relación transtextual que une un comentario al texto que lo comenta: todas las críticas literarias, producen metatextos sin saberlo.”

²Genette, G., Una parte de *Palimpsestes*.,op.cit.,pp.6-7. Traducción propia: “La tercera categoría de transcendencia textual, que la llamo metatextualidad, es la relación [...] de « comentario», que une un texto a otro que lo trata, sin necesariamente citarlo (convocarlo), y de manera limitada no nombrarlo [...]”

³Ibíd.,p.10.

⁴Genette, G., *Introduction à l’architexte*.,op. cit.,p. 88.

CapítuloII. Construcción de la obra

1. Discurso

1.1. Diégesis y argumento

- Diégesis

Genette Gérard define el relato como enunciado narrativo y como el discurso oral o escrito que asume la relación de un suceso o varios sucesos reales o ficticios. Para analizar el discurso narrativo, se distingue entre dos niveles; el relato y la historia. La historia es una convención que no existe fuera del relato y contiene la narración de los hechos pasados en una lógica de las acciones, mientras el discurso es la manera bajo la cual el autor revela su narración y se caracteriza por las deformaciones temporales, el tiempo de escritura, el tiempo de lectura, el aspecto del relato y su modo¹.

De otro lado, Genette declara que la diegésis es la historia, y agrega en el mismo modo: “[...] *la diégèse est l’univers spatio-temporel désigné par le récit ; donc dans notre terminologie, en sens général, diégétique = « qui se rapporte ou appartient à l’histoire »*”².

La novela *Nada* es una novela de la postguerra española que relata la degeneración psicológica y económica de la clase media española en el seno de una familia barcelonesa que acoge Andrea, uno de sus miembros para que estudie en la universidad. Y durante su estancia en Barcelona, Andrea descubre el desequilibrio de sus parientes e intenta liberarse de su ambiente sofocador y construir un futuro mejor con la base de los estudios y el trabajo que va a conseguirlo en Madrid gracias a la ayuda de su amiga.

¹Genette, G., *Figure III.*, op. cit., p.71-75.

²Ibíd., p.280. Traducción propia: “[...] la diégesis es el universo espacio temporal designado por el relato; pues en nuestra terminología, en un sentido general, diégetico es lo que se relaciona o pertenece a la historia.”

- **Argumento**

En cuanto al argumento en la novela, Bajtín declara que cumple la función de la revelación del carácter de los personajes que participan en la historia, sus ideologías, y sirve también para la expresión de sus vidas en la novela:

“El argumento novelesco debe organizar la revelación de los lenguajes sociales y de las ideologías, debe mostrarlos y probarlos: la puesta a prueba del discurso acerca de la concepción del mundo y del hecho motivado ideológicamente, o la exposición de la vida corriente de los universos y micro universos sociales, históricos y nacionales (novelas descriptivas, costumbristas y geográficas), de las edades y las generaciones en relación con las épocas y universos ideológico-sociales (novela pedagógica y formativa). En una palabra, el argumento novelesco sirve como representación de los hablantes y de sus universos ideológicos.”¹

Nada apareció en la escena de la literatura española durante el periodo del Tremendismo o el Realismo existencial² en el cual los escritores españoles que vivieron la guerra en el interior de su país escribieron influidos por lo que vieron novelas que demuestran la penosa vida de la sociedad española, la miseria, la violencia, y la degradación moral de una forma tremenda y pesimista. Y eso ha llevado a muchos autores y críticos a preguntarse sobre la causa de la violencia de los temas y el desequilibrio de los protagonistas de las novelas del tremendismo, como es el caso de Carmen Conde que se pregunta ante el caso de la novela *Nada*: “¿Por qué estos jóvenes [...] eligen lo pútrido, lo repugnante, lo hediondo, lo infrahumano, lo detestable, lo infinitamente inferior, en lugar de lo creativo, lo luminoso, hermosísimo?”³.

Por su lado, Eugenio Serrano expresa un sencillo deseo sobre la temática que quiere ver en las novelas tremendistas en vez de sus temas sórdidos cuando dice: “Me gustaría poder leer una novela española donde los protagonistas no estuvieran

¹Bajtín, M., op. cit., p.181.

² Denominación de Sobejano Gonzales en Sobejano, Gonzales. *Reflexiones sobre la familia de Pascual Duarte*, en papeles de Son Armadans (Palma de Mallorca), XLVIII (1968), 19–58. (citado por Roberts Gemma. *Temas Existenciales en La Novela Española De Postguerra*. Editorial Gredos, S. A. septiembre de 1978. Primera edición febrero de 1973., p. 43.

³ Carmen Conde. «*Nada o la novela atómica*», p. 663, núm. 18, 1946, de Cuadernos de Literatura contemporánea, Madrid. (Citado por Martínez Cachero José María. *La novela española entre 1936 y 1980 Historia de una aventura*. Editorial Castalia. Madrid. 1986., p. 119.)

tarados en alguna manera. Donde la heroína no fuera prostituta ni el protagonista loco o anormal. Temo que este deseo resulte anticuado.”¹

De otro lado, *Nada* fue la sorpresa de la crítica literaria del año 1944 porque ganó el premio Nadal contra grandes nombres de la literatura de aquella época como José María Álvarez y Gonzales Ruano² a pesar de ser la primera novela de una chica de veinte tres años. La novela *Nada* de Carmen Laforet es la primera novela publicada de la autora, pero no es el primer trabajo publicado, porque antes la autora publicó en periódicos en 1942 un historia que narra la muerte de un falangista y sus últimos recuerdos de su madre y su patria. Esta historia, le valió un premio del departamento de publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventud por la ocasión del día de la madre³. Además, la novela conoció una adaptación cinematográfica por Edgar Nevil como director⁴.

El tema de la novela es el retrato de los problemas económicos, sociales y psicológicos de postguerra española en el seno de una familia barcelonesa. La novela centra su atención a la imagen de una joven chica pobre, y soñadora en la cual la escritora pone el relato en su boca. Esta chica, cuyo nombre es Andrea, va a Barcelona a estudiar en la universidad, y allí se aloja en la casa de su abuela materna y sus tíos donde convive con sus habitantes pobres económica y moralmente. Por lo demás, la semejanza que existe entre la historia de la heroína Andrea y algunos elementos de la vida de la propia autora del libro ha llevado a muchos críticos a considerar la novela como una novela biográfica; cosa inaceptable por la autora que insistió: “[...] – ¡por Dios!– no es mi autobiografía, como han querido ver algunos críticos.”⁵

Andrea se enfrenta en la casa de su abuela con seres desequilibrados por la guerra civil española: dos tíos que se pelean constantemente, una tía que vigila sus pasos, y que al mismo tiempo ha causado el enloquecimiento de la mujer de su jefe por celo, y una abuela que ha perdido el control de sus hijos después de ser muy severa en el pasado. Igualmente, Andrea sufre de la miseria y de la pobreza, cosa que

¹ Serrano Eugenio. «*Bajos fondos literarios*», p. 5, núm. 7: 1– IX– 1950, de Correo literatura. (citado por Martínez Cachero, JM., op. cit. p. 120.)

² Caballé, A; Rolón, I., op. cit., p.160-161.

³ *Ibíd.*, pp.136-137.

⁴ *Ibíd.*, p.139.

⁵ Laforet, C., *Mis páginas mejores.*, Editorial .Gredos, Madrid. 1956, p. 9.

caracteriza su vestimenta, y le humilla en el entorno de sus amigos ricos, y sobre todo su amiga Ena que tuvo una relación amorosa misteriosa con el tío de Andrea, Román.

Andrea deja al final la casa de los parientes de su madre después del suicidio de Román para ir a trabajar Madrid en la empresa del padre de Ena donde intenta recurrir otro camino en la vida, después de encontrar ninguna de sus esperanzas pasadas en aquella casa, y de allí viene el título de la novela *Nada*: “*De la casa de la calle Aribau no me llevaba nada. Al menos, así lo creía yo entonces.*” (Laforet, 2009:275).

1.2. Semiótica narrativa

1.2.1. Análisis sémico

Los componentes semióticos mínimos de la significación de un mensaje se llaman semas, que se dividen a su vez a su vez en unidades semánticas más largas que son sememas o polisemas¹. Los semas pueden ser representados igualmente bajo sema negativo, sema positivo y sema neutro². De otro lado, Greimas distingue otro componente que es el clasema o sema contextuales que se caracterizan en la manera de entender las cosas³.

Para realizar el análisis sémico de la novela *Nada* hemos realizado con la ayuda de los siguientes cuadros los detalles de los semas, sememas y clasemas que existen.

En lo que concierne el personaje del tío de Andrea, Juan hemos elegido los semas /normal/ y /loco/ que muestran la dualidad que existe en su personalidad; de un lado es violento con su esposa, y de otro lado es muy tierno con su hijo.

¹Greimas, A. J., *Du sens Essais sémiotiques.*, op. cit., p. 40.

²Greimas, A. J., *Semántica estructural investigación metodológica.*, op. cit., p.43.

³Ibíd., p.79.

Clasema: esquizofrénico.		
Semas.	Loco.	Normal.
Sememas.	-Violencia. -Golpear.	-Ternura. -Mecer, canturrear.

Cuadrado 1. Análisis sémico del carácter de Juan.

En el caso de Román, creemos que comparte los mismos semas normal y loco como su hermano porque es tierno a veces con la gente, pero se cambia rápidamente para herirles, eso lo vamos a demostrar en el primer cuadrado. En el segundo cuadrado que trata también de Román vamos a tener el clasema Don Juan en el caso de seducir y abandonar las mujeres.

Clasema: esquizofrénico.		
Semas.	Loco.	Normal.
Sememas.	-disputas. -Burlarse de las mujeres. -Disputas (brutalidad). -Morder al perro.	-Amabilidad. -Ser burlado por una mujer. -Encanto (música). -Querer los animales.

Cuadrado 2. Análisis sémico del carácter de Román (esquizofrénico).

Clasemas: Don Juan.		
Semas.	Seducir.	Abandonar.
Sememas.	-Seducir Gloria. -Pedir la trenza de la madre de Ena durante su juventud.	-Humillar a Gloria. -Humillar a la dueña de la trenza. -Aceptar el dinero del

		padre de la dueña de la trenza.
--	--	---------------------------------

Cuadrado 3. Análisis sémico del carácter de Román (Don Juan).

Igualmente, tendremos los semas chica rica (Ena) y chica pobre (Andrea); las dos amigas) que representan las dos clases sociales (el clasema en este caso) rica y pobre.

Clasemas: clases sociales.		
Semas.	Chica rica.	Chica pobre.
Sememas.	-Riqueza. -Gran belleza. -Apertura. -Buena vestimenta.	-Pobreza. -Belleza normal. -Timidez. -Vieja vestimenta.

Cuadrado 4. Análisis sémico de las clases sociales (Andrea y Ena).

En lo que concierne el personaje de la tía de Andrea, Angustias relevamos el sema religiosa contra el sema no religiosa que caracterizan muy bien los dos lados opuestos del comportamiento de Angustias que tiene un carácter religioso cuando controla su sobrina Andrea, y otro no religioso que concierne su relación con el jefe de su oficina casado.

Clasemas: hipocresía.		
Semas.	Religiosa.	No religiosa.
Sememas.	-Control moral de la sobrina. -Ingresar en una orden	-Salir con un amante. -Amar a un hombre casado.

	religiosa.	
--	------------	--

Cuadrado5. Análisis sémico del carácter de Angustias.

En lo que concierne el personaje de Andrea, tendremos el clasema maduración que se ve en los dos semas adolescente soñadora y adolescente no soñadora por el cambio que se realiza en su personalidad después de dejar sus elusiones de felicidad en el seno de sus familiares raros.

Clasemas: Maduración.		
Semas	Adolescente soñadora	Adolescente no soñadora
Sememas	<ul style="list-style-type: none"> -Ilusión. -Cenicienta (en la fiesta de pons). -Aventurera (las salidas). 	<ul style="list-style-type: none"> -Desilusión. -No Cenicienta (en la fiesta de pons a causa de sus zapatos). -No aventurera (consejos de Gerardo contra las salidas nocturnas de Andrea).

Cuadrado 6. Analisis sémico del carácter de Andrea.

En el caso de Casa de la calle de Aribau tendremos los semas: casa feliz contra casa infernal que engendran el clasema transformación que muestra el estado de la casa en el pasado y en el presente.

Clasemas: transformación.		
Semas.	Casa feliz.	Casa infernal.

Sememas.	-Habitantes felices. -Casa ordenada. -Casa grande. -Abuelo viviente. -No miseria.	-Habitantes no felices. -Casa desordenada. -Mitad de la casa. -Abuelo muerto. -Miseria.
----------	---	---

Cuadrado 7. Análisis sémico de la casa de la calle de Aribau.

Además, el clasema clases sociales se caracteriza también en los barrios y las casas. Lo que vamos a ver con más detalles en el cuadrado siguiente.

	Clasemas: clases sociales.		
Semas	Clase burguesa	Clase media	Clase pobre
Sememas	-Casa de Ena. -Casa de Pons.	-Casa de la calle Aribau.	-Barrio chino.

Cuadrado 8. Análisis de los barrios de la ciudad de Barcelona.

También tenemos el clasema seres vivientes que se nota gracias a los semas humano, contra animal que existen en la casa de la calle Aribau.

	Clasemas: seres vivientes.	
Semas	Humano.	Animal
Sememas	-Andrea y los demás personajes.	-El loro.

		-El perro.
		-El gato.

Cuadrado 9. Análisis sémico de los seres vivientes de la casa de la calle Aribau.

En lo que concierne el personaje de la abuela de Andrea podemos sacar el clasema abuela que se ve en los semas de abuela vieja contra abuela joven que tuvo un carácter de una “*Bernarda alba*” con sus hijas.

	Clasemas: abuela.	
Semas	Abuela vieja	Abuela joven
Sememas	-Perdonar las salidas de Gloria. -Amar todo el mundo.	-Controlar las salidas de sus hijas. -Preferir los hijos varones.

Cuadrado 10. Análisis sémico del carácter de la abuela de Andrea.

Además, en lo que concierne la casa de la calle Aribau, en este cuadro notamos el clasema enseres de la casa de la calle Aribau que se concretiza con los semas animado (seres vivientes) contra inanimado (objetos y muebles).

	Clasemas: enseres de la casa de la calle Aribau.	
Semas	Animado	Inanimado
Sememas	-Los habitantes de la casa de la calle Aribau. -Los animales de la casa de la calle Aribau.	-Muebles. -Sillas. -Piano.

Cuadrado 11. Análisis sémico de los enseres de la casa de la calle de Aribau.

Por otro lado, tenemos el personaje de la criada de la casa, Antonia que es desagradable con algunos habitantes de la casa y agradable con otros.

Clasemas: criada o comportamiento o temperamento		
Semas	Desagradable	Agradable
Sememas	<ul style="list-style-type: none"> - Bruta con Gloria. - Controla las andanzas de la abuela. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tierna con el perro de Román y el perro Trueno. - No controla Román. - Respetable con Angustias.

Cuadrado 12. Análisis sémico de la criada Antonia.

1.2.2. Recursos estilísticos

El estudio de los recursos estilísticos pertenece a la lingüística estilística. Los recursos estilísticos o efectos estilísticos son recursos empleados en el texto para expresar subjetivamente cosas al lector del texto no debe tomarla con su significación original sino buscar un significado connotado a esas expresiones¹.

El estilo de la novela *Nada* es fácil y asequible, se caracteriza por la intercalación de los diálogos y la narración con abundantes descripciones. Por lo demás, la autora emplea algunas figuras literarias en su novela. Cabe citar algunos como las personificaciones, las comparaciones, metáforas, antítesis, hipérboles y sinestesias.

En el caso de *las personificaciones* en las primeras páginas la autora habla del ambiente de la noche que rodea Andrea en el momento de su llegada a la ciudad de Barcelona empleando “*casas dormidas*” (Laforet, 2009:14). Por lo demás, hemos elegido “*Aquellas noches que corrían como un río negro, bajo los puentes de los*

¹Alcaraz-Varó, E., *Claves sintácticas de la estilística lingüística*, p.130. En <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3189/b1105931x.pdf?sequence=1>. Consultado el 31 de octubre de 2015.

días (...)” (Laforet, 2009:215) como *metáfora* que describe las noches de inquietud pasadas por Andrea en la casa de sus parientes, esta metáfora puede ser al mismo tiempo *una comparación*. Y como *hipérbole*, elegimos “*Me encontré reflejada miserablemente flaca y con los dientes chocándome como si me muriera de frío.*” (Laforet, 2009:258) para referirse a la histeria que tuvo Andrea después de la muerte de Román con exageración cuando Andrea compara su estado a la muerte. Por otro lado, elegimos como *antítesis* “*cochinito y bonito mundo*”(Laforet, 2009:89) que trata sobre la negación de Román de tener amigos en este mundo bueno y malo. Como *síntesis* tenemos el ejemplo de “*esta emoción tan esperada*”(Laforet, 2009:85) donde se describe las grandes esperanzas de libertad y emancipación de Andrea en Barcelona.

1.3.3. Intertextos y paratextos

- **Intertextos**

El intertexto, está definido por Genette como una relación transtextual que une un texto con otro donde se percibe una presencia directa o indirecta del primero¹.

En la novela *Nada* de Carmen Laforet aparece una citación del poeta Griego Homeros: “*Demos gracias al cielo de que valemos infinitivamente más que nuestros antepasados.*” (Laforet, 2009:161) para expresar la rebeldía de los amigos artistas de Andrea contra la generación anterior y sobre todo sus padres, por eso tienen esta cita colgada en el estudio de uno de ellos.

Igualmente, se nota la presencia indirecta de las dos historias de la caperucita roja y de la cenicienta de Charles Perrault (escritor francés, 1633-1703, que escribió varios cuentos fantásticos como la cenicienta, la caperucita roja y el gato calzado)².

En lo que concierne la caperucita roja, se hace alusión a uno de sus personajes principales que es el lobo cuando Andrea que salió por la noche, para disfrutar de la

¹Genette, G., Una parte de *Palimpsestes*, op. cit., p.6-7.

²Perrault, Ch., *Contes Contes de ma mère l'Oye Histoires ou contes des temps passés*. Edit., les Bourelapapey, bibliothèque numérique nomande. En http://www.ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/perrault_contes.pdf. Consultado el 11 de Marzo de 2016.

sensación de la libertad que le dio el hecho de caminar sola, se encontraba con un compañero de Ena que le preguntó si no tiene miedo salir sola por las calles de la ciudad.

“Una silueta que me pareció algo diabólica se alargaba en la parte más oscura. Confieso ingenuamente que me sentí poseída de todos los terrores de mi niñez y me santigüé. [...] -¡Andrea!? ¿No te llamas tú Andrea? [...] No me dijo nada más por entonces y empezamos a descender juntos los peldaños de piedra. Ya habíamos recorrido un buen trecho cuando insistió: -¿No te da miedo andar tan solita por las calles? ¿Y si viene el lobito y te come?...” (Laforet, 2009:118- 119).

De otro lado, cuando Andrea, se preparaba para ir a la fiesta de un chico que le declaraba su amor, vio su silueta en el espejo y deseaba una transformación completa que le dejase como una princesa, y eso también, era el caso de la transformación de la vestimenta de la cenicienta:

“Mi amigo me había telefoneado por la mañana y su voz me llenó de ternura para él. El sentimiento de ser esperada y querida me hacía despertar mil instintos de mujer; una emoción como un triunfo, un deseo de ser alabada, admirada, de sentirme como la Cenicienta del cuento, princesa por unas horas, después de un largo incógnito. [...] Dormida, yo me veía corriendo, tropezando, y al golpe sentía que algo se despendería de mí, como un vestido o una crisálida que se rompe y cae arrugada a los pies. Veía los ojos asombrados de las gentes. Al correr el espejo, contemplaba, temblorosa de emoción, mi transformación asombrosa en una rubia princesa –precisamente rubia, como describían los cuentos– inmediatamente dotada, por gracia de belleza, con los atributos de dulzura, encanto y bondad, y el maravilloso de esparcir generosamente mis sonrisas...” (Laforet, 2009:217- 218).

Sin embargo, durante la fiesta en la noche, y cuando se encontraba con la madre de su compañero, la gran mayoría de sus sueños de princesa desaparecieron como desapareció el encanto de la vestimenta mágica de la cenicienta, solamente con la mirada de la dicha señora rica –y llena de joyas– a sus zapatos desechos:

“Me acuerdo del portal de mármol y de su grata fresca. De mi confusión ante el criado de la puerta, de la penumbra del recibidor adornado con plantas y con jarrones. Del olor a señora con demasiadas joyas que me vino al estrechar la mano de la madre de Pons y de la mirada suya, indefinible, dirigida a mis viejos zapatos, cruzándose con otra anhelante de Pons, que le observaba.” (Laforet, 2009: 220).

Igualmente, descubrimos en *Nada* algunos cuadros de dos pintores españoles de diferentes épocas. Y en este contexto, nos encontramos con una categoría especial de la intertextualidad que es la intermedialidad o ecfasis donde se introduce en un texto escrito otro texto gráfico que puede ser pinturas o fotografías citadas.¹

En primer lugar tenemos la pintura de San Jorge del pintor catalán gótico del siglo XV Jaime Huguet² cuando Andrea compara al amante de Ena, Jaime a esa pintura.

“Yo sabía que Jaime se parecía al San Jorge pintado en la tabla central del retablo de Jaime Huguet. Me lo había dicho Ena muchas veces, y juntas estuvimos viendo una fotografía de la pintura que ella había puesto en su mesilla de noche. Cuando vi a Jaime noté efectivamente el percido y me impresionó la misma fina melancolía de la cara.” (Laforet, 2009:139).

En segundo lugar, se refiere a los caprichos de Francisco de Goya -que son una serie de pinturas satíricas que criticaban la sociedad y fueron publicados en los periódicos a partir de 1799 como caricaturas-³ cuando Andrea describe la situación grotesca donde sus tías casadas vinieron a culpar su madre sobre de la muerte de su hermano Román.

“-Señora, deberá dar usted mucha cuenta a Dios por esa alma que ha mandado al infierno. No creía yo a mis oídos. No creía yo tampoco las extrañas visiones de mis ojos. Poco a poco las caras se iban perfilando ganchudas o aplastadas como en un capricho de Goya. Aquellos enlutados parecían celebrar un extraño aquelarre.” (Laforet, 2009:285).

En la novela, además, se nota la utilización de algunas expresiones en catalán sobre todo en los pasajes de la hermana de Gloria. Las palabras empleadas en

¹Irene Artigas. *El aguijón de lo posible: reflexiones en torno a la ecfasis y la fotografía*. Citado en :Coordinadores: Villegas ,I; Reyes ,D; Rojas Ramirez, C. ¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales. Colección Investigación colectiva 6. Edición Universidad Veracruzana. Biblioteca Digital de Humanidades. Dirección General del Área Académica de Humanidades, pp. 59- 60. En: <http://www.uv.mx/bdh/files/2014/08/libro-1-literatura-comparada.pdf>. consultado el 18 de noviembre de 2014.

²Moderado, J L. *Huguet Jaume*. en <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=7578> consultado en 6de febrero de 2016.

³Coordinacion: FATÁS, G., CENTELLAS., R. *Goya Qué valor!What Courage!*, Edit, Caja De Ahorros de la inmaculada de Aragón, Aragón,1999,p.13. En <http://155.210.60.69/InfoGoya/Repositorio/Libros/QueValorEN.pdf>consultado el 11 de Marzo de 2016.

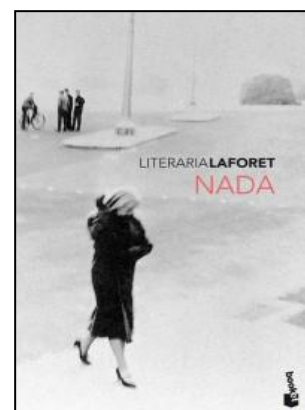
catalán son *Nen* para niño, *drapaire* para designar trapero o ropavejero, con el dialogo de la hermana de Gloria con Andrea cuando le invita tomar algo “-Vols una mica d'aiguarent, nena?” (Laforet, 2009:168), además de llamar Juan *Joanet*. (Laforet, 2009:184).

- **Paratextos**

Los paratextos son para Genettes todos los componentes del libro que hacen en su interrelación un conjunto único¹.

En la novela *Nada* los paratextos son una fotografía en la encuadernación del libro, informaciones editoriales sobre la edición del libro y el año de la edición, una presentación de la novela en la parte derecha de la encuadernación, una bibliografía corta de la autora Carmen Laforet, una dedicatoria después de la bibliografía a una amiga íntima de la autora Linka Babecka de Borrel y al marido de esa última Pedro Borrell según Caballé Anna y Rolón Israel ², un fragmento de un poema de Juan Ramón Jiménez y al final una explicación sobre la manera de la puntuación en la novela *Nada* por Jorge García López de la universidad de Girona bajo el título “*Nota a esta edición*” donde explica que en la novela *Nada* hay un uso excesivo de los tres puntos, las comillas que da a la obra un carácter hablado (Laforet,2009:299-300).

La fotografía presentada en la encuadernación del libro muestra una chica que anda sola en la calle, lleva un abrigo negro como la de la protagonista principal Andrea que tiene uno viejo y usado. Por lo mismo, la chica que creemos que representa Andrea está apretando su abrigo contra el frío caminando sola no solamente en la calle para vagabundear y sentirse libre sino también está caminando sola en el camino de la vida intentando trazar un camino para sí misma.



En cuanto a la poesía que está en la novela como paratexto, es una poesía de Juan Ramón Jiménez que declara que las pequeñas cosas en la vida ofrecen lo que puede la gente considerar como una verdad irreversible:

“A veces un gusto amargo

¹Genette, Gérard., *Palimpsestes*.,op. cit.,p.8.

²Caballé, A; Rolón, I .,op. cit.,pp.115-116-167.

Un olor malo, una rara
Luz, un tono desacorde,
Un contacto que desgana,
Como realidades fijas
Nuestros sentidos alcanzan
Y nos parecen que son
La verdad no sospechada...”
J.R.J.

2. Secuencias narrativas

La novela está organizada en XXV capítulos y se divide en tres partes. La primera (del capítulo I hasta el capítulo IX) comienza con la llegada de Andrea a la casa de sus parientes en plena noche y termine con la marcha de su tía Angustias al convento para hacerse monja, en ella el personaje principal descubre poco a poco el desequilibrio de sus parientes y los conflictos escondidos entre ellos que convierten la vida en su casa en un infierno (se refiere a la vieja relación amorosa de Gloria con Román).

La segunda parte (del capítulo X hasta el capítulo XVIII) habla sobre la liberación de Andrea de la presión de su tía ha ido al convento hasta el encuentro súbito con la madre de Ena que viene a hablar de los amores de su hija con Román (el tío de Andrea y ex amante de la madre de Ena), en ella Andrea empieza a tener más contacto con otras personas como sus compañeros de estudio, Ena y la familia de ésta última.

La tercera y última parte (del capítulo XIX hasta el capítulo XXV) cuenta el suicidio de Román y la marcha de Andrea hacia Madrid con la familia de su amiga con el fin de trabajar y huir de las tenciones de sus parientes e intentar comenzar una nueva vida que quizás pueda ser mejor.

La novela *Nada* es una novela lineal cuyos capítulos pasan el uno tras el otro desde el primero hasta el veinticinco, pero durante la historia los personajes recorren a sus recuerdos para recordar sucesos pasados. Y si ordenamos estos recuerdos en cuanto a Andrea y su familia vamos a tener:

- La instalación de los dos abuelos en la casa de la calle de Aribau en Barcelona: capítulo II.
- La infancia de Juan y Román: capítulo IV.

- La adolescencia de Juan y Román: capítulo IV.
- La humillación de Román a la madre de Ena durante su juventud: capítulo XIX.
- El matrimonio de la madre de Ena con su actual esposo: capítulo XIX.
- El noviazgo de Angustias con su jefe durante su juventud: capítulo IX.
- La infancia de Andrea y sus recuerdos de la casa de la calle de Aribau en la época de la vida del abuelo: capítulo II.
- La ida de Juan a la guerra en marrueco y su vuelta con el proyecto de ser pintor: capítulo IV.
- La ida de Juan y Román y Juan a la guerra civil: capítulo IV.
- Los estudios de Andrea en una escuela de religiosos: capítulo II.
- La humillación de Román a Gloria en el castillo: capítulo XVII.
- La captura de Román y la tortura que ha vivido, y después su liberación gracias al testimonio de la criada Antonia: capítulo IV.
- la vida de Andrea con su prima Isabel: capítulo II.
- El recuerdo de gloria de la noche de juego de cartas en el barrio chino: capítulo XX.

2.1. Focalización

Focalización, perspectiva o punto de vista, apelaciones diversas de un mismo concepto que estudia según Genette el punto de vista del narrador o cómo ve la historia, pertenece al estudio del modo narrativo (representación), y no tiene ninguna relación con la voz narrativa que habla en la historia. Dicho de otra manera, el estudio de focalización responde a la pregunta de quién ve la historia o cuales el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa mientras que el estudio de la voz narrativa responde a quien es el narrador o quien habla¹.

La focalización se divide en tres categorías. La primera categoría, es *la focalización cero* donde el narrador sabe más que el personaje, es la focalización del relato clásico y se llama también relato no focalizado. La segunda categoría es *la focalización interna*, representa la presencia del narrador en la instancia narrativa y en la cual el narrador sabe las mismas informaciones que los demás personajes, puede ser fija (el narrador que dirige la narración no cambia) o variable (el narrador

¹Genette, G., *Figure III.*, op. cit., p.203.

que dirige la narración cambia de vez en cuando), además se ve de manera muy clara en los monólogos interiores. *La focalización externa* representa la no presencia del narrador en los sucesos, donde observa objetivamente lo que ocurre sin mostrar sus sentimientos¹.

En *Nada* la focalización es interna subjetiva, y se ve eso en el personaje de Andrea que relata su historia en Barcelona sabiendo la misma cosa que los lectores y participa como protagonista de la narración.

“Estábamos la abuela, Gloria, Juan, Román y yo, en aquella extraña comida de Navidad, alrededor de una mesa grande, con mantel a cuadros deshilachado por las puntas [...] Teníamos semejanza con cualquier tranquila y feliz familia, envuelta en su pobreza sencilla, sin querer nada más.” (Laforet, 2009:76).

Además, existen casos donde se percibe la presencia de la focalización interna variable como el caso siguiente donde hay un intercambio entre Ena que declara su odio hacia Román y Andrea que reacciona después de escuchar lo que dice su amiga:

“-¿Tú sabes de que mi madre estuvo enamorada de él en la juventud?... sólo 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 en tus fantasías y que en realidad vale aún menos que tú[...] Me cogió la mano y ante mi gesto instintivo de retirarla se sonrió con mimosa ternura.” (Laforet, 2009:265).

2. 2. Narrador

Genette Gérard define la voz narrativa por el estudio de la persona que narra la historia o el sujeto, además está definido por la relación del sujeto con la acción verbal. Podemos sacar tres elementos que ayudan a completar la voz narrativa: el *tiempo de la narración*, los *niveles narrativos* y la *persona*².

En cuanto a la novela *Nada*, el narrador o la voz narrativa es Andrea la protagonista principal que ya ha dejado la ciudad de Barcelona hace mucho tiempo y recuerda su estancia en ella en el seno de su familia desde la ciudad de Madrid donde

¹Ibíd.,pp .206-208.

²Ibíd.,pp. 225-226.

se traslada al final de la novela y eso se nota en: “*Con frecuencia me encontré sorprendida, entre aquellas gentes de la calle de Aribau [...] El día de Navidad me envolvieron en uno de sus escándalos; y quizás solía estar apartada de ellos [...]*” (Laforet, 2009:69).

Además, tenemos en la novela *Andrea* que está en Barcelona y recuerda su estancia anterior en la casa de los abuelos antes de la guerra durante su niñez y que recuerda también su estancia en el pueblo con su prima.

Genette nos da tres niveles narrativos : un nivel *extradiegético* donde la estancia narrativa de un relato primero narra lo que ocurre en un relato segundo o (metadiégesis) , en este nivel el autor es exterior; un nivel *intradiegético* llamado también diegético en donde se incluyen los acontecimientos de la historia misma y la instancia narrativa del segundo relato; un nivel *metadiegético*, en donde aparecen los acontecimiento del relato segundo; y por fin plantea la *metalepsis* que consiste en el paso de un nivel narrativo a otro donde se transgrede con la narración para conocer otra situación.¹

En la novela *Nada* el nivel narrativo es intradiegetico y es representado por este ejemplo:

“Me complací en pensar en que los dos estaban muertos hacía años. Me complací en pensar que nada tenía que ver la joven del velo de tul con la pequeña momia irreconocible que me había abierto la puerta.” (Laforet, 2009:24).

2.3. La voz narrativa

Al final, por persona (la tercera categoría de la voz narrativa), Genette la define como la presencia explícita o implícita del autor en el relato que narra. El narrador es heterodiegético, si está ausente de la historia, es en contra parte homodiegético o autodiegético si existe en la historia que cuenta como testigo. Estas dos categorías del narrador engendran cuatro tipos de narradores: extra-heterodiegético(situación del narrador del primer grado que relata una historia donde está ausente), extra-homodiegético(narrador del primer grado que relata su propia historia), intra-

¹Ibíd.,pp. 238-243.

heterodiegético(narrador del segundo grado que relata historias donde está ausente como es el caso de Schéhérazad), intra-homodiegético(narrador del segundo grado que relata su propia historia)¹.

Andrea es un narrador autodiegetico porque está presente en la historia: “[...]yo misma, Andrea, estaba viviendo entre las sombras y las pasiones que me rodean. A veces llegaba a dudarlo.” (Laforet, 2009:217).

Igualmente, existen en la novela otros narradores de segundo grado que relatan sus propias historias o las historias de los otros, el primer ejemplo que damos es un narrador intra-heterodiegético donde la abuela habla de sus hijos, el segundo ejemplo es un narrador intra-homodiegético donde Gloria relata a Andrea los bombardeos de la guerra civil en su pueblo. Los dos ejemplos pertenecen al cuarto capítulo donde la Abuela y Gloria desempeñan el papel del narrador, y la función que desempeña estos dos narradores es una función comunicativa porque comunican a Andrea lo que sucedió a los miembros de la familia durante la guerra civil y antes.

“Abuela- No había dos hermanos que se quisieran más (¿Me escuchas, Andrea?)No había dos hermanos como Román y Juanito...” (Laforet, 2009:46).

[...]

“Gloria- Te voy a contar una historia, mi historia, Andrea, para que veas que es como una novela de verdad...Ya sabes tú que yo estaba en un pueblo de Tarragona, evacuada [...]” (Laforet, 2009:49)”.

La función que puede desempeñar el narrador en el relato se divide en cinco según Genette. La primera se llama *función narrativa* y consiste como indica su nombre en la narración de los hechos que se pasan en la historia. La segunda es una función metanarrativa que consiste en referirse al texto criticándolo y comentándolo, y se llama *función de administración*. La tercera función es una función conativa basada sobre la base de que el autor intenta comunicar cosas a su lector y se llama la *función de comunicación*. La cuarta, es emotiva donde el narrador relata sus sentimientos y recuerdos y se llama *la función testimonial*. La última y la quinta

¹Ibíd.,p.251-256.

función es *la ideológica* donde se percibe la intervención del autor con fines didácticos¹.

La función de del narrador además de ser narrativa y comunicativa en esta novela, es ante todo, testimonial y observadora frente a la realidad que rodea al protagonista principal Andrea, ya que la novela no lleva en ella ningún mensaje ideológico, sólo se concentra en la imagen de esta chica que observa la realidad sin intentar cambiarla.

“Me parecía que de nada vale correr si siempre ha de irse por el mismo camino, cerrado, de nuestra personalidad. Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible de salirme de él. Imposible de liberarme”. (Laforet, 2009:226-227).

2. 4. El narratorio

Genette define el narratorio como el destinatario del mensaje narrativo, además opina que el narrador intradiegético escribe a un narratorio intradiegético, y de otro lado, el narrador extradiegético no se dirige solamente a un solo narratorio extradiegético sino a varios narratorios².

Por lo mismo, los narratorios en la historia de *Nada* pueden ser varios. De un lado, creemos que Andrea que es el narrador puede transformarse en un narratorio en el caso de si consideramos la historia que relata como un diario íntimo donde puede expresar sus sentimientos sobre lo que contó en los papeles de un diario íntimo que podemos imaginar sobre todo en su afirmación “*Me acuerdo de las noches otoñales y de mis primeras inquietudes en la casa [...]*”(Laforet, 2009:215).

Además, como novela que cuenta la miseria de los españoles de la postguerra española, podemos considerar que en *Nada* los narratorios son también los españoles durante la postguerra, sobre todo porque la novela narra recuerdos de la guerra y el hambre. Pero si imaginamos *Nada* como una novela que relata la

¹Ibíd.,p.261-263.

²Ibíd.,p.265-266.

maduración de una joven chica durante la postguerra en consecuencias difíciles podemos imaginar que la novela se dirige a mujeres jóvenes que intentan construir su futuro en la vida sobre todo en la época franquista cuya ideología sobre la mujer era retrograda.

En conclusión, como el narratorio es el interlocutor del narrador, podemos decir que son “el narratorio” todos los posibles lectores de esta novela.

3. El cronotopo

El concepto del cronotopo según Bajtín fue establecido sobre la base de la interrelación de los elementos del tiempo y del espacio en la novela, si existe el tiempo de la acción de los sucesos, este mismo tiempo debe transcurrir en un espacio o varios espacios. Asimismo, la relación tiempo espacio aparece en su citación:

“En el concepto artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico”.¹

Además, para llegar a establecer los diferentes tipos de cronotopos, Bajtín analiza las antiguas categorías de las novelas como la novela griega, la novela bizantina, las novelas de caballería y las novelas biográficas².

3.1. El tiempo según Bajtín

El tiempo de la novela es una composición artística que se nutre del tiempo real, este tiempo lo llama Bajtín el tiempo histórico, y se caracteriza por las características de la época real de la novela. Por ello, opina que la novela de Cervantes es un ejemplo muy claro para eso.

¹Bajtín, M., op.cit., pp. 237-238.

²Ibíd., p. 237-409.

“En la historia de la asimilación del tiempo histórico, la novela de Cervantes tiene una gran importancia, que, lógicamente, no viene determinada solo por ese cruce de cronotopos conocidos; cruce que, además, cambia radicalmente el carácter de ambos: los dos adquieren un sentido indirecto y establecen relaciones completamente nuevas con el mundo real. Pero no podemos detenernos aquí en el análisis de la novela de Cervantes.”¹

El tiempo histórico aparece en la novela *Nada* de Carmen Laforet en la postguerra española especialmente por los años 1939 fin de la guerra civil y 1944 año del desarrollo de las acciones de la historia que se ve más en el pasaje sobre la fiesta de Pons donde algunos personajes hablan de lo que pueden ganar económicamente por la segunda guerra mundial. Sin embargo, se hace también referencia a la época de la guerra civil, donde puede que los años sean 1938 en lo que concierne la llegada de Gloria, la mujer de Juan a Barcelona porque su hijo sigue siendo un bebé después de 1939 a 1940, el tiempo de la estancia de Andrea en la casa de Barcelona; y en lo que concierne los recuerdos de la abuela sobre sus hijos durante la guerra cuando cada uno de ellos era soldado, los años de la acción pueden ser de 1936 a 1939. Por fin, en el caso de los recuerdos de la abuela sobre la infancia de sus dos hijos Román y Juan el tiempo de la acción es antes del 1936.

Del análisis de los diferentes tipos de novelas, el teórico ruso sacó la conclusión de que existe un tiempo histórico de una época real; un tiempo biográfico que es el tiempo por el cual un personaje pasa por el camino de la vida madurando ;un tiempo de la aventura que se caracteriza por las dificultades encontradas por dos enamorados, y se ve en las novelas griegas y bizantinas en general; un tiempo mitológico donde se percibe elementos mitológicos; un tiempo vacío que no deja huellas cuando pasa; y por fin, un tiempo de la vida corriente que relata la no integración de un protagonista en la realidad de la historia que se narra donde se posiciona como testigo².

Además, y según las categorías del tiempo propuestas en el trabajo de Bajtín relevamos algunas semejanzas de ciertas categorías propuestas por él que se reflejan

¹Ibíd.,p. 316.

²Ibíd.,p.274.

en la novela *Nada* y son: *el tiempo histórico, el tiempo biográfico, el tiempo mitológico* y por fin *el tiempo de la vida corriente*.

El tiempo histórico es el tiempo que refleja las características de la época real sobre la cual trata la novela, y ya lo hemos visto antes. De otro lado, existe un tiempo biográfico en el cual se ve la maduración del personaje en la vida. “*En la base de esas formas antiguas se encuentra el nuevo tipo de tiempo biográfico y la nueva imagen, específica, del hombre que recorre su camino de la vida.*”¹

El tiempo biográfico se nota en la maduración personal de la heroína Andrea y el cambio de su manera de percibir la realidad en las últimas páginas de la novela *Nada*.

“No me podía dormir. Encontraba idiota sentir otra vez aquella ansiosa expectación que un año antes, en el pueblo, me hacía saltar de la cama cada media hora, temiendo perder el tren de las seis, y no podía evitarla. No tenía ahora las mismas ilusiones, pero aquella partida me emocionaba como una liberación [...] Estaba ya vestida cuando el chofer llamó discretamente a la puerta [...] Baje las escaleras, despacio. Sentía una viva emoción. Recordaba la terrible esperanza, el anhelo de vida con que las había subido por primera vez. Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces.” (Laforet, 2009:297).

De otro lado, Bajtín opina que el tiempo mitológico es el tiempo donde se exponen las características de las regiones natales y sus costumbres como es el caso en la novela griega:

“No es este el lugar indicado para profundizar en los cronotopos de otros géneros de la literatura antigua, incluyendo la gran épica y el drama. Sólo vamos a remarcar que su base la constituye el tiempo mitológico-popular, en el trasfondo del cual comienza a aislarse el tiempo histórico antiguo (con sus restricciones específicas). Esos tiempos eran muy localizados, vinculados completamente a los signos concretos de la naturaleza griega natal y a los signos «de la segunda naturaleza», es decir, a las características de las regiones natales, de ciudades y estados. En cada fenómeno de la naturaleza natal, el griego veía la huella del tiempo mitológico, el acontecimiento mitológico centrado en él, y que podía desarrollarse en un cuadro o en una escena mitológicos.”²

¹Ibíd.,p.283.

²Ibíd.,p.255.

El tiempo mitológico en esta novela de Carmen Laforet aparece en la evocación de la noche mágica de *San Juan*.

“Me asomé a la ventana de Angustias en camisón. Vi el cielo enrojecido en varios puntos por el resplandor de las llamas. La misma calle de Aribau ardió en gritos durante mucho tiempo, pues se encendieron dos o tres hogueras en distintos cruces con otras calles. Un rato después, los muchachos saltaron sobre las brasas con los ojos inyectados por el calor, las chispas y la magia clara del fuego, para oír el nombre de su amada gritado por las cenizas... Yo recordé las canciones campesinas de San Juan, la noche buena para enamorarse cogiendo el trébol mágico de los campos caldeados.” (Laforet, 2009:206-207).

Después, Andrea atribuye algunos comportamientos de algunos personajes a la noche de San Juan acusando esta noche del intento de seducción de Román sobre su cuñada Gloria después de que ese último la humillaba y la maltrataba continuamente en el pasado:

“La noche de San Juan se había vuelto demasiada extraña para mí... Me parecía imposible que Román hubiera suplicado a Gloria como una amante.” (Laforet, 2009: 212).

De otro lugar, el tiempo de la vida corriente se concretiza según Bajtín por la no integración del protagonista de una novela en la vida que le entorna y sólo finge ser una parte de ella.

“Esta concreción del cronotopo del camino permite desarrollar ampliamente en su marco la vida corriente. Sin embargo, esa vida corriente se sitúa, por decirlo así, fuera del camino, en las vías colaterales de este. El héroe principal y los acontecimientos cruciales de su vida, se hallan fuera de la existencia corriente; el héroe solamente la observa; a veces, entra en ella como fuerza ajena; otras, se coloca la máscara de esa existencia, pero sin estar implicado, de hecho, en dicha existencia, ni ser determinado por ella.”¹

Este tiempo se nota en la novela *Nada* gracias a la figura del protagonista principal Andrea que observa los acontecimientos dentro de la casa de su abuela materna y los acontecimientos de la historia en general como un espectador a una realidad que no aspira a colaborar que cambie.

“Me parecía que de nada vale correr si siempre ha de irse por el mismo camino, cerrado, de nuestra personalidad. Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un

¹Ibíd.,p.274.

pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible de salirme de él. Imposible de liberarme.” (Laforet, 2009:226-227).

3.2. El tiempo según Genette

Metz Cristian opina que el relato se basa en un doble sistema de tiempo que son el tiempo de la historia y el tiempo del relato, y confirma eso declarando:

“Le récit est une séquence deux fois temporelle: il y a le temps de la chose racontée et le temps de récit (temps de signifie et temps de signifiant). Cette dualité n'est pas seulement ce que rend possibles toutes les distorsions qu'il est banal de relever dans le récit [...] ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps.”¹

Sobre esta dualidad temporal, Todorov comparte la misma opinión sobre la división del tiempo en tiempo del relato y tiempo del discurso cuando corrobora en su artículo sobre las categorías del relato:

“Le problème de la présentation du temps dans le récit se pose à cause d'une dissemblance entre la temporalité de l'histoire et celle du discours. Le temps du discours est, dans un certain sens, un temps linéaire, alors que le temps de l'histoire est pluridimensionnel. Dans l'histoire, plusieurs événements peuvent se dérouler en même temps; mais le discours doit obligatoirement les mettre à la suite l'un de l'autre; une figure complexe se trouve projetée sur une ligne droite- C'est de là que vient la nécessité de rompre la succession « naturelle » des événements même si l'auteur voulait la suivre au plus près. Mais la plupart du temps, l'auteur n'essaye pas de retrouver cette succession « naturelle » parce qu'il utilise la déformation temporelle à certaines fins esthétiques.”²

¹ Metz,C., *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksick,Paris,1968,p.27. (Citado por Genette, G.,*Figure III.*, op. cit., p.77.). Traducción propia: “El relato es una secuencia dos veces temporal: hay el tiempo de la cosa narrada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del signifiante). Esta dualidad no es solamente lo que deja posible todas las distorsiones que son fácil de relevar en el relato [...]; más fundamentalmente, nos invita a constatar que una de las funciones del relato es dar un tiempo en otro tiempo.”

²Todorov, T. *Les catégories du récit littéraire.*,op. cit.,p. 139. Traducción propia: “El problema de la presentación del tiempo en el relato se plantea a causa de la diferencia entre la temporalidad de la historia y la del discurso. El tiempo del discurso es, en un cierto sentido, un tiempo lineal, en tanto que el tiempo de la historia es pluridimensional. En la historia, varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo; pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro una figura compleja que se encuentra sobre una línea derecha. De aquí deriva la necesidad de romper la sucesión « natural » de los acontecimientos aunque el autor quería seguirla de más cerca .Pero la mayor parte de las veces, el autor no trata de recuperar esta sucesión « natural » porque utiliza la deformación temporal con ciertos fines estéticos.”

En lo que concierne el tiempo de la narración, se estudia la posición temporal del narrador que debe generalmente ser ulterior porque “*La narration ne peut être que postérieure à se quelle raconte*”¹, y es la posición clásica del relato en el pasado; la narración anterior narra desde el futuro; de otro lado existe la narración *simultanea* que sucede en el presente contemporáneo de la acción; y por fin la narración *intercalada*, es la más compleja donde el primer tipo y el segundo pueden interrelacionarse².

En la novela *Nada* se percibe la presencia de la narración anterior desde el futuro en el caso de Andrea que ya ha dejado Barcelona y narra sus recuerdos:

“Por dificultades en el último momento para adquirir billetes, llegué a Barcelona a medianoche, en un tren distinto del que había anunciado, y no me esperaba nadie.” (Laforet, 2009:13).

Además, Genette opina que el relato se consume al nivel del tiempo de la lectura. El estudio de las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato se revela en un pseudo tiempo manejable por el narrador que nos da tres dimensiones que son: *orden*, *duración* y *frecuencia*³.

- **Orden**

El lector se encuentra enfrente a una anacrónica, cuando existe una ruptura del orden lógico del relato, y debe reconstruir los segmentos del discurso narrativo a causa de la existencia de la prolepsis o la narración de un evento ulterior antes de que suceda, además de la analepsis que consiste en evocar un evento anterior después de haber pasado en la historia⁴.

En la novela *Nada* no encontramos ninguna situación de prolepsis, pero abundan los analepsis que se concretizan en la evocación de los personajes de sus recuerdos pasados, asimismo uno el ejemplo que representa la analepsis es:

“Me viene ahora el recuerdo de las noches en la calle de Aribau. Aquellas noches que corrían como un río negro, bajo los puentes de los días, y en las que los olores estancados despedían un vaho de fantasmas.

¹Ibíd.,p. 228. Traducción propia: “*la narración no puede ser que posterior a la cosa que narra*”

²Ibíd.,p. 229.

³Genette, G., *Figure III.*, op. cit.,p.77-78.

⁴Ibíd.,p.71-75.

Me acuerdo de las primeras noches otoñales y de mis primeras inquietudes en la casa, avivadas con ellas. De las noches de invierno con sus húmedas melancolías: el crujido de una silla rompiendo el sueño y el escalofrío de los nervios al encontrar dos pequeños ojos luminosos – los ojos del gato- clavados en los míos.”(Laforet, 2009:215).

Este ejemplo deja al lector de la novela suponer después de la lectura de toda la novela de que el narrador es Andrea que ya ha dejado Barcelona y trabaja en Madrid, donde recuerda su vida en la casa de su abuela.

• Duración

La duración es el estudio de la velocidad interna con la cual pasa el relato, y por eso Genette la compara al tempo musical (termino que se usa en italiano para el tiempo en la música, y designa la velocidad por la cual la pieza musical es interpretada por los músicos) que se compone de los movimientos andante, allegro, presto. Como es el caso de la música la duración se compone de cuatro movimientos narrativos: sumario, elipsis, escena y pausa.¹

En primer lugar, el sumario o el sumario-relato consiste en un resumen donde se observa el retraso progresivo del relato. En segundo lugar, la elipsis es la omisión de una parte de la historia. En tercer lugar, la escena consiste en una situación donde el tiempo del relato y el tiempo de la historia son iguales y se expresa mediante los diálogos. En cuarto lugar, la pausa consiste en una desaceleración del ritmo narrativo que se expresa por medio de la descripción².

-Sumario:

El sumario o resumen se ve bien en *Nada* con la afirmación de Andrea sobre el paso del tiempo después del entierro del tío Román que liberó con su muerte a varios personajes con su desaparición.

“Era más verosímil figurarse que Román había sido el espectro de un muerto. De un hombre que había muerto muchos años atrás y que ahora se volviera por fin a su infierno...” (Laforet, 2009:282).

¹Ibíd.,p.129.

²Ibíd.,p.128-130.

-Elipsis:

Aquí la elipsis viene en la eliminación de la palabra abuela que abre la puerta a Andrea, porque se debe decir los pies y las manos de la abuela.

“Se empezaron a apretar los latidos de mi corazón y oprimí de nuevo el timbre. Oí una voz temblona:
“¡Ya va! ¡Ya va!”
Unos pies arrastrándose y unas manos torpes descorriendo cerrojos”. (Laforet, 2009:15).

-Escena:

La escena se expresa en diálogos, y aquí ponemos el dialogo de Andrea con su tía que le pregunta por lo que le ha llevado a venir aunque ella lo sabe.

“-Bueno, pues pasemos a otra cuestión. ¿Por qué has venido?
Yo contesté rápidamente:
- Para estudiar.
(Por dentro, todo mi ser estaba agitado con la pregunta.)
- Para estudiar letras, ¿eh?...Sí, ya he recibido una carta de tu prima Isabel. Bueno, yo no me opongo, pero siempre que sepas que todo nos lo deberás a nosotros, los parientes de tu madre. Y que gracias a nuestra caridad lograrás tus aspiraciones.” (Laforet, 2009:27).

-La pausa:

La pausa se percibe en la descripción de la casa de la abuela cuando Andrea llegó por la noche.

“Luego me pareció una pasadía.
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. Y en primer término la mancha blanquinegra de una viejecita decrepita, en camisón, con una toquilla echada sobre los hombros.” (Laforet, 2009:15).

- **Frecuencia**

El último de los tres aspectos del tiempo se llama frecuencia y consiste en la repetición de los hechos en el relato, Genette lo define como:

“Ce que j’appelle la fréquence narrative, c’est-à-dire les relations de fréquence(ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse, a été jusqu’ici fort peu étudié par les critiques et les théoriciens du roman. C’est pourtant là un des aspects essentiels de la temporalité narrative, et qui est d’ailleurs, au niveau de la langue commune, bien connu des grammairiens sous la catégorie, précisément, de l’aspect.”¹

O sea, la frecuencia consiste en el hecho de contar el número de veces que ocurre en la historia un hecho y el número de veces que esta repetición ocurre en el discurso. La frecuencia se divide en descripción *singulativa* (1R/1H) que consiste en contar una vez lo ocurrido una vez, y muchas veces lo ocurrido varias veces, descripción *repetida* (n R/1H) es la repetición con frecuencia de un hecho que ha sucedido una sola en la historia varias veces en el relato. La descripción *iterativa* (1R/n H) que consiste en contar una vez lo que ocurre varias veces en la historia o sea algo que ocurre casi cotidianamente².

-Repetición singulativa:

En la novela *Nada* existen varios ejemplos de las tres categorías de la frecuencia. En lo que concierne la repetición singulativa tenemos el ejemplo de la llegada de Andrea por la noche en Barcelona.

“Por dificultades en el último momento para adquirir billetes, llegué a Barcelona a medianoche, en un tren distinto del que había anunciado, y no me esperaba nadie.” (Laforet, 2009: 13).

-Descripción repetida:

Como la descripción repetida tenemos a la repetición de la huida de la criada con el perro Trueno de la casa de la calle de Aribau.

“-Se marchó esta mañana de madrugada, mientras Juan dormía. Es que Juan no quería dejarle llevarse al perro, chica. Y ya sabes tú que Trueno era su amor...Se han fugado los dos juntitos.” (Laforet, 2009:284).

¹Ibíd.,p.145. Traducción propia: “Lo que yo llamo la frecuencia narrativa, que quiere decir las relaciones de frecuencia (o simplemente de repetición) entre relato y diégesis, ha sido hasta hoy poco estudiado por los críticos y los teóricos de la novela. Es sin embargo uno de los aspectos esenciales de la temporalidad narrativa, y que es llamado comúnmente, y bien conocido por los gramáticos bajo el nombre de aspecto.”

²Ibíd.,pp.146-148.

[...]

“Me acuerdo de que yo no llegué a creer verdaderamente en el hecho físico de la muerte de Román hasta mucho tiempo después. Hasta que el verano se fue poniendo dorado y rojizo en septiembre a mí me pareció que todavía, arriba, en su cuarto, Román tenía que estar tumbado, fumando cigarrillos sin parar, o acariciando las orejas de Trueno, aquel perro negro y reluciente a quien la criada había raptado como un novio a su prometida.” (Laforet, 2009:287).

-Repetición itinerativa:

Y por la repetición itinerativa tenemos a la repetición de los maltratos y golpes que recibe Gloria por su esposo Juan.

“En seguida me di cuenta de que era Gloria la que gritaba y de que Juan le debería estar pegando una paliza bárbara. Me senté en la cama pensando en si valdría la pena acudir. Pero los gritos continuaban, seguidos de las maldiciones y blasfemias más atroces de nuestro rico vocabulario español.” (Laforet, 2009:128).

[...]

“De pronto se abrió la puerta de una patada de Juan, y Gloria salió despedida, medio desnuda y chillando. Juan la alcanzó y aunque ella trataba de arañarle y morderle, la cogió debajo del brazo y la arrastró al cuarto de baño... Juan metió a Gloria en la bañera y, sin quitarle la ropa, soltó la ducha helada sobre ella. Le agarraba brutalmente la cabeza, de modo que si abría la boca no tenía más remedio que tragar agua... De pronto soltó a Gloria— cuando ella ya no se resistía—... Juan intentó sacar a Gloria de la bañera de un solo tirón, pero ella le mordió la mano. Él soltó una blasfemia y le empezó a dar puñetazos en la cabeza.

- Por mí puedes morirte, ¡bestia! – dijo al fin. Y se fue, dando un portazo y dejándonos a las dos.” (Laforet, 2009:129-130).

De otro lado, vemos otro ejemplo de la crueldad de Juan contra su mujer Gloria tirándola contra una puerta:

“-Te he dicho que no se vende nada más. ¿Me oyes? Lo hay en esta casa no es solamente mío.

- Y yo te digo que tenemos que comer...

[...]-¡Me estas provocando desgraciada! [...]

Vi caer a Gloria y rebotar su cabeza contra la puerta del balcón.

Los cristales crujieron, rajándose. Oí los gritos de ella en el suelo.

-¡Te matare maldita!” (Laforet, 2009:245-246).

3.3. Espacio de la narración y espacio real

Dentro del cronotopo, el espacio novelesco es un espacio donde se puede percibir las características del mundo real que se interrelaciona directamente con el mundo imaginario de la obra de arte¹.

Existe en la novela el espacio histórico que representa el mundo real en una época dada. De otro lado, se nota el traslado del héroe de un lugar a otro a causa de un sentimiento de inestabilidad causado por la fuga, la persecución o la búsqueda. Este tipo de traslado en el lugar es *el movimiento forzado en el espacio* que se ve en la novela griega antiguamente según Bajtín². Por lo demás, Bajtín³ añade que las acciones de la novela se efectúan en un espacio interior (dentro de un espacio y en el seno de una comunidad), y en un espacio exterior (fuera del espacio) o un espacio vacío.

Basándose sobre el estudio de Bajtín el espacio en *Nada* se divide en espacio histórico se percibe en la ciudad de Barcelona donde se pasa la historia de la novela; en el cual se ve nombres de calles y barrios reales, además se percibe edificios demolidos por la guerra. En otro lugar, el espacio histórico se percibe un pueblo de Tarragona que sufrió bombardeos durante la guerra.

Por lo mismo, se nota la presencia *del movimiento forzado en el espacio* donde observamos el viaje de Andrea que empieza de un pueblo donde aspira a venir a Barcelona para estudiar en la universidad y liberarse del control de su prima del pueblo, además continua su traslado a Madrid después de la disolución vivida con sus familiares afectados por la guerra para trabajar y estudiar allí tratando de trazar un nuevo camino en la vida. Por fin, tenemos *el espacio vacío* que se ve en *Nada* con los espacios abiertos que son los barrios y las calles, y en espacios interiores que en el próximo punto vamos a desarrollarlos con más detalles.

¹Bajtín, M., op. cit., p.404.

²Ibíd., p.258.

³Ibíd., p.287.

3.4. Espacio interior y espacio exterior

La novela sucede en la ciudad de Barcelona en la postguerra inmediata española. Sus sucesos pasan en espacios interiores y espacios exteriores. El espacio interior de la novela es la casa de los parientes de Andrea, y los espacios exteriores son la casa de su amiga Ena, las casas de sus otros amigos, la universidad y las plazas y las calles por donde le gusta deambular. La significación del espacio interior es la opresión, mientras que los espacios exteriores significan la liberación de la opresión de la casa, la aventura de quien descubre lugares nuevos y el amor a veces. Igualmente el lugar en *Nada* se divide también en lugares cerrados que se concretizan en las casas y lugares abiertos o vacíos que son las calles y las plazas de la ciudad.

En lo que concierne el espacio interior en *Nada* notamos la presencia de la tristeza que se revela en la descripción de Román de la casa de la calle de Aribau como un barco que se hunde, cuyos ocupantes aspiran a dejar:

“-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.”(Laforet, 2009:42).

Paralelamente, la mayoría de las habitaciones de la casa de los parientes de Andrea se caracterizan por el desorden y la tristeza, como es el caso de la primera habitación de Andrea que es una habitación desordenada cuya cama se parece a un ataúd:

“No sé cómo pude llegar a dormir aquella noche. En la habitación que me habían destinado se veía un gran piano [...]. Un escritorio chino, cuadros, muebles abrigados. [...], según supe, el salón de la casa. [...]. Tenía miedo de meterme en aquella cama parecida a un ataúd. Creo que estuve temblando de indefinibles terrores cuando apague la vela.” (Laforet, 2009:19-20).

Además, del cuarto de baño que es muy sucio, y casi inutilizable:

“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 [...]. La locura sonreía en los grifos torcidos. [...]. Empecé a ver cosas extrañas como los que están borrachos. Bruscamente cerré la ducha, el cristalino protector hechizo, y quedé sola entre la suciedad de las cosas.” (Laforet, 2009:19).

Sin embargo, los espacios de la casa de la abuela de Andrea que no se caracterizan por el desorden y la suciedad son la habitación de Angustias (una habitación austera y ordenada) que va a ser nuestro primer ejemplo:

“El cuarto de mi tía comunicaba con el comedor y tenía un balcón a la calle. Ella estaba de espaldas, sentada frente al pequeño escritorio. 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, 2009:25).

Y la habitación de su hermano, Román en el techo del edificio (una habitación libre del resto de la casa, ordenada y por donde controla el resto de sus parientes) nos sirve para el segundo ejemplo:

“Román no dormía en el mismo piso que nosotros: se había hecho arreglar un cuarto en las guardillas de la casa, que resultó un refugio. Se hizo construir una chimenea con ladrillos antiguos y unas librerías bajas pintadas de negro. Tenía una cama turca y, bajo la pequeña ventada 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.” (Laforet, 2009:39).

Del mismo modo, la casa de la calle Aribau se divide según el punto de vista de la protagonista principal en una casa feliz durante el pasado en su infancia cuando todavía vivía el abuelo y la casa era ordenada con sus tíos que le mimaban; y se divide en una casa triste e insoportable que representa la casa de los abuelos en el presente con sus problemas, sus habitantes anormales y su desorden y pobreza que obligo la familia a dividir la casa y quedarse con una sola parte (Laforet, 2009:22-24).

También, el lugar se divide socialmente en un espacio reservado para los pobres y otro reservado para los burgueses que se materializa en los barrios pobres y

los barrios ricos donde la protagonista principal ha jurado de no mezclar jamás los acontecimientos de los dos mundos.

“Me juré que no mezclaría aquellos dos mundos que se empezaban a destacar tan claramente en mi vida: el de mis amistades de estudiante con su fácil cordialidad y el sucio y poco acogedor de mi casa.” (Laforet, 2009:60).

El barrio chino, uno de los espacios exteriores de la novela, representa la pobreza, la miseria y la sordidez de la sociedad, además del sentimiento de rebeldía por parte de Andrea que ve la visita de este barrio infame como una suerte para no escuchar los consejos de su tía, y para liberarse de su opresión:

“-Hija mía, hay unas calles en las que si una señorita se metiera alguna vez, perdería para siempre su reputación. Me refiero al barrio chino... Tú no sabes dónde comienza...
- sí, sé perfectamente. En el barrio no he entrado...pero ¿qué hay allí?
Angustias me miró furiosa.
-Perdidas, ladrones y el brillo del demonio, eso ha.
(Y yo en aquel momento, me imaginé el barrio chino iluminado por una chispa de belleza.)” (Laforet, 2009:60).

En otro lugar, Laforet traza la acción de su primera novela en lugares reales, eso se revela en el pasaje donde Juan, el tío de Andrea va a buscar su esposa en el barrio chino donde pasa él y su sobrina por espacios que existen, observando también otros espacios como “*la montaña de Monjuich*”. Los espacios por donde pasa Juan y Andrea son: “*Ronda de San Antonio, Calle de tallers, Las Rambalas, Calle de Ramalleras, Calle del Carmen, Mercado de San José, Calle del Hospital, Calle del Conde del Asalto*”(Laforet, 2009:176).

En el cuadrado siguiente, vamos a sintetizar lo dicho antes, y citar los otros espacios que existen en la novela para poder dividir cada espacio según una tipología exacta con su significación que desempeña en *Nada*.

Enumeración y significación de los lugares en Nada.

Tipología de los espacios	Enumeración y significación de cada espacio
---------------------------	---

<p>Interiores.</p>	<p>-la casa de la calle Aribau. (Opresión y desesperanza).</p> <p>-La habitación de Roman en el techo del edificio. (Control de la casa y sus habitantes.)</p>
<p>Exteriores.</p>	<p>-Casa de Ena. (Amistad).</p> <p>-Casa de Pons(Desesperanza durante la fiesta).</p> <p>-Casa del abuelo de Ena. (Riqueza).</p> <p>-Casa del padre de Iturdiaga. (Riqueza).</p> <p>-La casa de la hermana de Gloria en el barrio chino. (Establecimiento clandestino de juego.)</p> <p>-El estudio de los amigos artistas en la calle de Montcada. (Amistad, arte bohemía).</p> <p>-La universidad. (Estudios).</p> <p>-Plaza de la universidad. (Paseos).</p> <p>-Villa layetana .(Paseos y visitas a la casa de Ena).</p> <p>- El castillo lleno de soldados donde condujo Román a Gloria para llevarla después a casa (humillación de Gloria).</p> <p>- El jardín del castillo durante la guerra (amor para Gloria).</p> <p>-los Pireneos(actividades secretas de Roman de contrabandido)</p> <p>-Puigcerda (pueblo donde vive la loca señora Sanz , la esposa del jefe de Angustias.</p>
<p>Abiertos.</p>	<p>-Plaza de la universidad.</p>

	<ul style="list-style-type: none"> -Villa layetana. -Calle de Montcada. -Ronda de San Antonio,Calle de Tallers, Rambalas,Calle de Ramalleras,Calle del Carmen, Mercado de San José,Calle del Conde del Asalto,Calle del Hospital. (lugares reales donde paso Juan a Buscar su esposa). -Paseos al mar(amor de Ena y Jaime y amistad para Andrea). -El jardín del castillo durante la guerra (amor para Gloria). -Los pireneos. -Puigcerda.
Cerrados.	<ul style="list-style-type: none"> -Casa de la calle Aribau. -La habitación de Roman en el techo de la casa. -Casa de Ena. -Casa de Pons. -Casa del abuelo de Ena. -Casa del padre de Iturdiaga. -La casa de la hermana de Gloria en el barrio chino. -El estudio de los amigos artistas. - El castillo lleno de soldados donde condujo Roman a Gloria para llevarla después a casa (humillación de Gloria).
Ricos.	<ul style="list-style-type: none"> -La casa de Ena. -La casa de Pons. -Casa del Abuelo de Ena. -Casa del padre de Iturdiaga.
Clase media.	<ul style="list-style-type: none"> -La casa de la calle de Aribau.

Los más pobres.	-El barrio chino. (Decadencia moral y mala reputación según Angustias.)
-----------------	---

Cuadrado 13.

Capítulo III: Temática y personajes

1. Temática:

Propp Vladimir ve que la temática se establece sobre la base de la relación del sujeto con el objeto que quiere obtener cuando afirma que no hay una definición precisa de los argumentos del cuento y se puede definirlos de una manera libre, y afirma que todos los predicados reflejan la estructura del cuento, mientras que los sujetos, complementos y demás partes de la oración definen el argumento.¹

Por lo demás, Greimas² reporta de Propp y Souriau (Étienne Souriau es lingüista y filósofo francés especializado en la estética)³ que el análisis de la temática emplea la relación que se establece entre el sujeto (persona) con el objeto que quiere conquistar, además Greimas⁴ añade algunos ejemplos de temas o “*la fuerza temática*” que se establecen según Souriau con la relación del sujeto con sus deseos, temores y esperanzas acerca de objeto deseado o temido, esta lista que propone no es la única y pueden haber otros temas.

1.1. Vivencias de la postguerra

1.1.1. La pobreza

A través de sus tres partes, la novela *Nada* nos presenta la historia de Andrea que vive un año en la casa de sus parientes que pasan hambre y sufren de la miseria en su vida cotidiana, y esa miseria tuvo ciertamente una influencia negativa sobre sus comportamientos a ella y los otros miembros de la casa, el mejor ejemplo es el personaje de Gloria que vende constantemente los muebles de la casa para aportar más dinero a casa, además del que obtiene con su juego de cartas.

La pobreza de Andrea nos parece en la novela además, gracias a su vestimenta desgastada que le deja avergonzada cuando está delante de una persona que lleva un nuevo y bello traje o cuando se compara con su amiga, la rica Ena:

¹Propp, V., op.cit., p. 132.

²Greimas, A. J., *Semántica estructural investigación metodológica*, op.cit., pp.276-277.

³Edit : Fondation Maison des sciences de l'Homme. Étienne Souriau
<https://trivium.revues.org/pdf/3674> consultado el 14 de Marzo de 2016.

⁴Greimas, A. J., *Semántica estructural investigación metodológica*, op.cit., p.278.

“Tuve uno de esos momentos de desaliento y vergüenza tan frecuentes en la juventud, al sentirme yo misma mal vestida, trascendiendo a lejía y áspero jabón de cocina junto al bien cortado traje de Ena y al suave perfume de su cabello.

Ena me miraba. Recuerdo que me pareció un alivio enorme que en aquel momento tuviéramos que entrar en clase.” (Laforet, 2009:64).

La mirada de su amiga que duró sólo un instante era para Andrea una verdadera tortura psicológica. Y desgraciadamente, Andrea tuvo que enfrentarse en el relato con otras personas que la recordaban constantemente su pobreza y su miseria; su tío Juan que le considera como una carga económica más: “[...] *no estoy para mantener a nadie*”(Laforet, 2009:120) cuando exigía una contribución material de Andrea en el dinero de la casa, además de su tía Angustias sobre todo cuando le habló de la razón de su venida a Barcelona, y después cuando llevó su atención al estado de sus zapatos desechos:

“–Para estudiar letras, ¿eh? ... Sí, ya he recibido una carta de tu prima Isabel. Bueno, yo no me opongo, pero siempre que sepas que todo nos lo deberás a nosotros, los parientes de tu madre. Y que gracias a nuestra caridad lograrás tus aspiraciones.” (Laforet, 2009:27).

[...]

“–Además, hija mía, cuando se es pobre y se tiene que vivir a costa de la caridad de los parientes, es necesario cuidar más las prendas personales. Tienes que andar menos y pisar con más cuidado...” (Laforet, 2009:59).

Al mismo tiempo, la pobreza del protagonista principal se percibe también en el jabón de la cocina que ella emplea para lavarse y que es en el mismo tiempo el jabón con que la criada Antonia friega sus cacerolas (Laforet, 2009:71). Ante tal situación se le ocurrió hacer el censo de sus posesiones y es así que detallo lo que hay en su maleta:

“No sé si era un sentimiento bello o mezquino –y entonces no se me hubiera ocurrido analizarlo– el que me empujó a abrir mi maleta para hacer un recuento de mis tesoros. Apilé mis libros mirándolos uno a uno. Los había traído todos de la biblioteca de mi padre, que mi prima Isabel guardaba en el desván de su casa, y estaban amarillos y mohosos de aspecto. Mi ropa interior y una cajita de hoja de lata acababan de completar el cuadro de todo lo que poseía en el mundo. En la caja encontré fotografías viejas, las alianzas de mis padres y una medalla de plata con la fecha de mi nacimiento. Debajo de todo, envuelto en papel de seda, estaba un pañuelo de magnífico encaje antiguo que mi abuela me había mandado el día de mi primera comunión.” (Laforet, 2009:71).

Andrea regala a su amiga Ena su pañuelo de primera comunión hecho de seda (que es la cosa más valiosa de su maleta) para sentirse al mismo nivel social porque la mayoría de los tiempos Ena pagaba los gastos Andrea, y eso le daba un sentimiento de inferioridad:

“Sin embargo, era para mí un lujo demasiado caro el participar de las costumbres de Ena. Ella me arrastraba todos los días al bar [...] y pagaba mi comisión, [...]. Yo no tenía dinero para una taza de café. Tampoco lo tenía para pagar el tranvía [...]. Y a todo proveía Ena. Esto me arañaba de un modo desagradable la vida. Todas mis alegrías de aquella temporada aparecían un poco limadas por la obsesión de corresponder a sus delicadezas. Hasta entonces nadie a quien yo quisiera me había demostrado tan afecto y me sentía roída por la necesidad de darle algo más que mi compañía, por la necesidad que sienten todos los seres poco agraciados de pagar materialmente lo que para ellos es extraordinario: el interés y la simpatía.” (Laforet, 2009:71).

De otro lado, Andrea pasaba hambre en muchas ocasiones durante el relato después de su participación con su beca a los gastos de la casa y su decisión de no comer en casa Conformándose con generalmente en su racionamiento de pan diario (Laforet,2009:121) , lo que la llevó a alimentarse de cosas raras bebiendo el agua de hervir de las verduras: *“Me había cogido bebiendo el agua que sobraba de cocer la verdura y que estaba fría y olvidada en un rincón de la cocina, dispuesta a ser tirada.”*(Laforet, 2009:125).

Lo que hizo podría ser considerado por ejemplo por su amiga como un asco o por alguien que come suficientemente durante el día, y su hambre se manifiesta también en la tentación que le causó el plato de sopa enfriado y dejado por su abuela: *“Recuerdo que me empezó a obsesionar el plato de sopa medio lleno que estaba abandonado frente a mí. El trozo de pan mordido.”* (Laforet, 2009:174).

Además, y lo que es más grave, la autora manifiesta la pobreza de su personaje principal cuando se compara con el mendigo de su calle que puede beneficiar de la sopa popular mientras ella padecía hambre (Laforet, 2009:189).

De otro lado, Andrea no es la sola que padece de la miseria sino comparte eso con el resto de su familia barcelonesa como es el caso de su tío Juan que se detuvo delante del escaparate de una lechería deseando en lo profundo de su alma sus productos:

“Encontré a Juan por fin. Estaba, el pobre, parado. Mirando el escaparate iluminado de una lechería, en el que aparecía una fila de flanes apetitosos. Movía los labios y con la mano se cogía la barba pensativo.” (Laforet, 2009:179).

A veces, y a causa del hambre, Andrea deliraba con raros delirios en los cuales deseaba morder Gloria la esposa de su tío Juan cuando esta última describía la comida en la casa de su hermana:

“Mi estómago empezó a esperar con ansia mientras escuchaba la enumeración de los tesoros que guardaba en su despensa la hermana de Gloria. Me sentí hambrienta como nunca lo he estado. [...]

Algo así como una locura se posesionó de mi bestialidad al sentir tan cerca el latido de aquel cuello de Gloria, que hablaba y hablaba. Ganas de morder en la carne palpitante, masticar. Tragar la buena sangre tibia... Me retrocede de risa de mis propios espantosos desvaríos, procurando que Gloria no sorprendiera aquel estremecimiento de mi cuerpo.” (Laforet, 2009:133).

1.1.2. La mujer y la sociedad

Con la llegada del sistema franquista tras la derrota de la segunda república, España conoció una supresión total de la democracia y una gran regresión de las libertades personales, sobre todo de las mujeres, a causa de la ideología del régimen que volvió a las ideas del pasado que consideraban la gran misión de la mujer es ser una madre, una católica que engendra hijos según que perpetúen la raza española según Tusell Javier¹. Y para propagar su ideología el sistema franquista se sirvió de instituciones especiales como la sección femenina de la Falange que difuso esta imagen de la mujer ligada al hombre como lo confirma Pilar Primo de Rivera:

“Las mujeres nunca descubren nada; les falta, desde luego, el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotros no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres nos dan hecho.”²

Por lo mismo, la jurisdicción también conoció nuevas disposiciones para la ideología de la mujer, ama de casa. Por eso, se creó en 1941 una forma de crédito

¹Tusell, J., *Dictadura Franquista y Democracia, 1939 – 2004 Historia de España, XIV*, Edición crítica, Barcelona, 2005,p.39.

² Gallego Menéndez, María Teresa., *Mujer Falange y franquismo.*,Edit,Taurus,Madrid.,1983,p.187. (citado por Roca I Girona, J. *De la pureza a la maternidad La construcción del género femenino en la postguerra española.*,Edit. Ministerio de educación y cultura. Sin lugar, 1996,p.144.)

que es *préstamos a la nupcialidad* que obligaban a las beneficiarias a prescindir de los puestos de trabajo que ocupaban según Tusell¹, esta vuelta atrás, de la mentalidad española, para la consideración de la mujer, llegó a su cumbre cuando el divorcio fue abolido en el 25 de noviembre de 1939² con efecto retroactivo como lo declara el periodista Eduardo Haro Tecglen. Además, esa decisión causó desastres en las zonas republicanas recién ocupadas por los franquistas porque todos los matrimonios civiles de guerra, de la zona republicana y todos los divorcios que se contrajeron, quedaban simplemente como no existentes como lo afirma el mismo periodista: “*así los hijos de las personas que constituyeron una familia con el matrimonio civil se convirtieron de repente de legítimos, en naturales o adulterinos, o de padres desconocidos*”³, y en pocas palabras se destruye una familia completa.

Y en lo que concierne la práctica electoral para las mujeres que se consiguió en 1931 de manera libre y sin condiciones, gracias al esfuerzo de muchas mujeres como la diputada Clara de Campoamor⁴, se suprimió durante los cuarenta años del franquismo hasta 1977⁵.

Lo más espectacular es que había un control severo sobre las parejas de los enamorados en muchos lugares. En los cines, las parejas que se besaban en las últimas filas les costaban pagar una multa como lo explica Eduardo Haro Tecglen:

“Sólo costaba una multa. Y, lo peor: una nota en los periódicos con el título de Multados por cometer actos inmorales en los cines, y los nombres del chico y la chica. A alguna le costó ser expulsada de su casa. Al chico le felicitaban sus compañeros: pero en los colegios de frailes o monjas se podía llegar a la expulsión.”⁶

También, añade que en los jardines, plazas, o calles había una gran vigilancia contra las parejas donde se emplea los agentes de policía, los perros, y la difamación en los periódicos:

¹Tusell, Javier., op. cit., p.39.

² Haro Tecglen, E. *Así éramos en los años cuarenta*. *EL PAÍS Semanal*, 5 / 6 / 1994. En <http://www.vespito.net/historia/franco/40ft.html>. Consultado el 18 de Diciembre de 2014.

³Ibíd., p.233.

⁴Durán y Lalaguna, P., *El voto femenino en España*, Edit, Asamblea de Madrid Servicio de Publicaciones, Madrid, 2007, p.22. En <http://www.asambleamadrid.es/ES/ActividadParlamentaria/PublicacionesdeLaAsamblea/PublicacionesNoOficiales/Documents/voto%20femenino.pdf> consultado el 11 de Marzo de 2016.

⁵Ibíd., p.45-46.

⁶Haro Tecglen, E., op. cit.

“La policía tenía perros adiestrados al olor sexual: olfateaban, corrían silenciosos y sólo ladraban cuando tenían bajo sus patas a la pareja horrorosa, pecadora: inmovilizados, eran fotografiados por el flash de los guardias, que avisaban a los familiares con la foto ya revelada y se la mostraban: no había más delito que la multa y el deshonor”.¹

Esta depredación de la mujer que cultiva la sociedad franquista la novela *Nada* cuyo personaje principal es una mujer y que narra en el mismo tiempo el sufrimiento de muchas mujeres. Nos ha presenta la autora en sus páginas muestras sobre esa realidad de la cual citamos:

Nada nos presenta la imagen de una mujer revolucionaria que lucha para vivir con un mínimo de libertad dentro de un ambiente que le impide progresar y realizar sus sueños, y ese ejemplo de mujeres es Andrea que quiere estudiar, construir su porvenir, y desfrutar de su juventud.

Además nos da otra imagen de la mujer, y es la tía de Andrea, Angustias, que ha vivido su juventud con una madre que le impone las reglas de su vida de manera estricta y le impide salir con sus amigas a las fiestas; se convirtió ella misma en una mujer que envenena la vida de los otros y controla su sobrina en todos sus actos. Además, cuando sintió la desesperanza después de su relación fracasada con su patrón, y a causa de la no existencia de un sentido para su vida, prefirió entrar en un convento para seguir siendo una mujer pura y respetuosa como lo cree ella:

“– ¿según tú una si no puede casarse, no tiene más remedio que entrar en el convento?
...– Pero es verdad que sólo hay dos caminos para la mujer. Dos únicos caminos honrosos... Yo he escogido el mío, y estoy orgullosa de ello. He procedido como una hija de mi familia debía hacer. Como tu madre hubiera hecho en mi caso. Y Dios sabrá entender mi sacrificio...” (Laforet, 2009:102).

Estos propósitos son para nosotros un reflejo de la visión machista de los años cuarenta en la España franquista donde se ve a la mujer como instrumento para perpetuar la especie como lo afirma Pilar Primo de Rivera que dirigió la sección femenina de la Derecha Tradicional:

¹Ibíd.

“El verdadero deber de las mujeres con la patria consiste en formar familias con una base exacta de austeridad y alegría donde se fomenta todo lo tradicional.”¹.

Laforet, por lo mismo, añade a la mujer otro papel suplementario al matrimonio o el ingreso en una orden religiosa que es hacer los trabajos caseros como lavar y fregar, es se ve en los propósitos de Román a su sobrina Andrea cuando le vio limpiando su cámara.

“-¡Bien, Andrea! Veo que estás hecha una mujercita... Me gusta pensar que tengo una sobrina que cuando se case sabrá hacer feliz a un hombre. Tu marido no tendrá que zurcirse él mismo sus calcetines, ni darle de comer a sus críos, ¿verdad? [...] -¡Eh! ¿Qué dices a esto, Juan? ¿No te gusta una mujercita trabajadora como la sobrinita?” (Laforet, 2009:201-202).

Por lo demás, nos presenta la imagen de mujeres que sufren de la violencia conyugal por parte de sus maridos desequilibrados, y aquí el mejor ejemplo es Gloria la mujer del tío de Andrea, Juan. Este último aunque ama mucho a su esposa la maltrata y la golpea de manera muy cruel a causa la influencia de la miseria de la vida cotidiana y a causa de su intuición de que su esposa hubiera tenido con su hermano Román una relación adúltera antes de su matrimonio.

“En seguida me di cuenta de que era Gloria la que gritaba y de que Juan le debería estar pegando una paliza bárbara. Me senté en la cama pensando en si valdría la pena acudir. Pero los gritos continuaban, seguidos de las maldiciones y blasfemias más atroces de nuestro rico vocabulario español.” (Laforet, 2009:129).

Además, en esta historia los hombres consideran a las mujeres como criaturas débiles mentalmente, entre ellos Juan expresa eso claramente cuando fue con su sobrina a buscar a su mujer de la casa de su hermana donde solía ir a jugar las cartas:

“[...] ¿Conque a pedir dinero? [...] ¡Como si yo no supiera que la hermanita no da ni las buenas noches!... ¡Pero no sabe que hoy le rompo la cabeza! Conmigo puede portarse mal, pero que sea peor que los animales con sus cachorros, eso no se lo consiento. ¡Prefiero que se muera de una vez la maldita!...Lo que a ella le gusta es beber y divertirse en casa de su hermana. La conozco bien. Pero si tiene sesos de conejo... ¡Como tú!, ¡Como todas las mujeres!” (Laforet, 2009:182).

¹Tusell, J., op.cit., p. 47.

También, la novela nos da la imagen de la consideración de la mujer como un mero objeto sexual que está hecha solamente para satisfacer el placer del “macho”. Esa imagen la encontramos en *Nada* a través de los personajes de Andrea, Gloria, Ena y su madre.

Andrea, principalmente, representa para los hombres el cuerpo de la mujer que todos quieren. Eso lo expresa su tío Román que le preguntó si ella la quiere:

“– Quisiera saber hasta qué punto puedo contar contigo; hasta qué punto puedes llegar a quererme... ¿Tú me quieres, Andrea?
– Sí, es natural... –dije cohibida–, no sé hasta qué punto las sobrinas corrientes quieren a sus tíos...
Román se echó a reír.
– ¿Las sobrinas corrientes? ¿Es que tú te consideras sobrina extraordinaria...? ¡Vamos, Andrea! ¡Mírame! ... ¡Tonta! A las sobrinas de todas clases les suelen tener sin cuidado los tíos...”(Laforet, 2009:89).

Este deseo escondido lo captamos muy bien cuando su tío Juan dijo a Román refiriéndose a sus dudas acerca de la posibilidad de la existencia de una relación sexual entre ella y su hermano:

“–Tengo bastante con mi mujer, ¿lo oyes? Y la sobrina no es buena para lamer el suelo que ella pisa. ¿Lo oyes bien? Yo no sé si te haces el desentendido de todas las sinvergonzadas de tu sobrina para adularla; pero no hay zorra como ella... ¡No sirve más que para hacer comedia y para querer humillar a los demás, para eso sirve y para juntarse contigo!” (Laforet, 2009:202).

Después, Gloria es también considerada como un objeto sexual por parte de su esposo que la pinta desnuda y vende sus cuadros para mantener a su familia a causa de que su trabajo no le basta para vivir dignamente:

“–claro, hijita, claro... Tu marido hace mal en pintarte así, si el pobre Juan tuviera dinero para modelos no lo haría... Ya sé, hija mía, que haces ese sacrificio por él, por eso yo te quiero tanto...” (Laforet, 2009: 52).

Igualmente, la hermana de Gloria considera su hermana como una mujer con un cuerpo bello que hubiera podido ganar fácilmente su vida como prostituta en vez de soportar la pobreza de su miserable marido Juan:

“-De modo que ya es hora de que te vayas enterando de tus asuntos, Juan. Ya es hora de que sepas que Gloria te

mantiene...Eso de venir dispuesto a matar es muy bonito...y la sopa boba de mi hermana aguantando todo antes que decirte que los cuadros no los quieren más que los traperos... Y tú con tus ínfulas de señor de la calle Aribau... [...]

-Y puedes dar gracias a Dios, Joanet, de que tu mujer te quiera. Con el cuerpo que tiene podría ponerte buenos cuernos y sin pasar tantos sustos como pasa la pobreta para poder venir a jugar las cartas. Todo para que el señorón se crea que es un pintor famoso...” (Laforet, 2009:183-184).

De otra parte, Ena la amiga de Andrea comparte, con las demás mujeres la consideración de ser un cuerpo femenino, por parte de los hombres. En este caso Román intenta establecer una relación amorosa con ella, y quiere abusar de ella pero fracasa a pesar de saber que es la hija de su ex amante en su adolescencia (Laforet, 2009:263).

La madre de Ena era también la mujer considerada como cuerpo de gozo para hombres por Román que se burla de ella, sin tener en consideración que se trata de un ser humano y no de un muñeco de trapo para manejarle como le da la gana. Y después de humillarla, cogió el dinero que le dio su padre para dejar de verla firmando un recibo porque es un ser que prefiere el dinero más que las relaciones humanas. (Laforet, 2009:234-236).

1.1.3. El ansia de la libertad

Nada es la historia de una chica que se va del pueblo en donde vivía para ir a Barcelona para estudiar en la universidad e intentar conquistar un poco de libertad, en una ciudad grande, pero cuando llega a su destino encuentra otra gente que le observa y quiere dirigir su vida.

“Yo estaba demasiado maravillada, pues el único deseo de mi vida ha sido que me dejen en paz hacer mi capricho y en aquel momento parecía que había llegado la hora de conseguirlo sin el menor trabajo de mi parte. Recordaba la lucha sorda que tuve durante dos años con mi prima Isabel para que al fin me permitiera marchar de su lado y seguir una carrera universitaria. Cuando llegué a Barcelona venía despedida por mi primer triunfo, pero en seguida encontré otros ojos vigilantes sobre mí...” (Laforet, 2009:110).

Igualmente, la tía Angustias, que es el personaje obstaculizador en la búsqueda de libertad de Andrea en la ciudad, va a anunciarle que no puede decidir a hacer algo sin volver a consultarla.

“...Es muy difícil la tarea de cuidar de ti, de moldearte en la obediencia... ¿lo conseguiré?... La ciudad es un infierno...Una joven en Barcelona debe ser como una fortaleza...si yo no me preocupo de ti para todo, tú en Barcelona encontrarías multitud de peligros, quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso. ¿Entiendes ahora?” (Laforet, 2009:26-27).

Después de la ida final de Angustias, y la desaparición de su sueldo de la casa, Andrea se ve obligada de participar con un poco de su beca pequeña al dinero de la casa ,y toma la decisión de desligarse de la vida de sus parientes y de sus problemas comiendo fuera para obtener un poco de libertad:

“La verdad es que me sentía más feliz desde que estaba desligada de aquel nudo de las comidas en la casa. No me importaba que aquel mes hubiera gastado demasiado y apenas me alcanzaba el presupuesto de una peseta diaria para comer: la hora del mediodía es la más hermosa en invierno. Una hora buena para pasarla al sol en un parque o en la plaza de Cataluña. A veces se me ocurría pensar, con delicia, en lo que sucedería en casa. Los oídos se me llenaban con los chillidos del loro y las palabrotas de Juan. Prefería mi vagabundeo libre.” (Laforet, 2009: 125).

En resumen todos los males que acarreó la Guerra Civil española se vieron reflejados en el malestar y en situaciones difíciles en donde se juntan todos los dolores, las injusticias y claro, esto llama con fuerza el deseo de cambio, la esperanza de unos días mejores, que es el mensaje tácito de la autora.

2. Los personajes

Los personajes de la novela se dividen en personajes principales, personajes secundarios del presente y del pasado, personajes circunstanciales del presente y del pasado y personajes añadidos, existen también personajes figurantes.

2.1. Características de los personajes

Andrea: es el personaje principal y más importante en la obra, y con su introducción en la casa de sus parientes barceloneses permite al lector descubrir el ambiente raro de la casa de sus tíos donde se alberga. Físicamente, es una chica alta, enclenque, se lleva una vestimenta vieja y pobre. Y su aspecto le causaba mucha molestia cuando está delante de alguien que se veste mejor que ella. Es una chica soñadora y sensible que construye proyectos de felicidad y bienestar, hasta descubrir el desequilibrio de los seres que comparten con ella la misma casa en Barcelona. Además, es rebelde y no suporta que alguien de su casa regente su vida.

Durante su estancia barcelonesa *Andrea* soñaba con una vida donde puede estudiar además de encontrar el hombre de sus sueños:

“Mi amigo me había telefoneado y su voz me lleno de ternura para él. El sentimiento de ser esperada y querida me hacía despertar mil instintos de mujer; una emoción como de triunfo, un deseo de ser alabada, admirada, de sentirme como la Cenicienta del cuento, princesa por unas horas, después de un largo incógnito. Me acordaba de un sueño que se había repetido mucho durante mi infancia...: "cuando crezca, seguramente tendrá un tipo bonito". ” (Laforet, 2009:217).

Pero después, vemos su mentalidad evolucionando a lo largo de la historia, debido a las desgracias, insatisfacciones y desilusiones que sufre durante su permanencia en la casa de la calle de Aribau. *Andrea* comienza siendo una chica sencilla e ingenua recién salida del pueblo, que tiene sueños e ideales y pretende hacerlos realidad en lo que sea posible, al final nos encontramos ante una persona que ha madurado y que ha perdido su inocencia infantil de antes.

“No me podía dormir. Encontraba idiota sentir otra vez aquella ansiosa expectación que un año antes, en el pueblo, me hacía saltar de la cama cada media hora, temiendo perder el tren de las seis, y no podía evitarla. No tenía ahora las mismas ilusiones, pero aquella partida me emocionaba como una liberación [...] Estaba ya vestida cuando el chofer llamó discretamente a la puerta [...] Baje las escaleras, despacio. Sentía una viva emoción. Recordaba la terrible esperanza, el anhelo de vida con que las había subido por primera vez. Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces.” (Laforet, 2009:297).

Ena: es el alter ego de Andrea y su amiga íntima. Tiene todo lo que puede desear su compañera o cualquier otra persona para ser feliz en la vida, es rica, guapa, sus familiares la adoran y su madre la comprende muy bien.

El origen de su relación con Andrea era un pretexto para conocer al viejo amor de su madre, Román. Los primeros momentos de su relación con él fueron basadas en la curiosidad de descubrir su personalidad y lo que captó la atención de su madre a él durante su juventud, pero después sus sentimientos hacia el tío de su amiga se transformaban a un amor sincero, eso se nota en esta cita que no puede ser comprendida por el lector de la novela solamente si termina la novela totalmente:

“-Sólo hay una persona a quien quiera tanto como a vosotros dos. Quizá más que a vosotros dos juntos...o quizá no, Jaime, quizá no la quiera tanto como a ti... Yo no sé. No me mires así, que va a volcar el auto. A veces me atormenta la duda de a quién quiero más, si a ti o...

Yo escuchaba atentamente.

-¿Sabes, querida- dijo Jaime en el que translucía una ironía tan rabiosa que llegaba al despecho infantil-, que es ya hora de que empieces a decirnos su nombre?

-No pudo-estuvo callada unos momentos-.No os lo diré por nada del mundo. También para vosotros puedo tener un secreto.”(Laforet, 2009: 140)

Pero Ena no olvidó que Román humillaba a su madre en el pasado, por eso, jugaba con sus sentimientos, y cada vez que creía engañarla con su delicadeza o poseer su cuerpo Ena negaba satisfacer sus deseos.

“-¡Ah! ¡Qué placer! Saber que alguien te acecha, que cree tenerte entre sus manos y escaparte tú, dejándole burlado... ¡Qué 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? Supongo que a seres como a esas dos sombras que rondaban la escalera cuando yo subí a verle... Esa horrible creada que tenéis, y a la otra mujer tan rara, con el pelo rojo, que ahora sé que se llama Gloria...Y también, quizás, a alguna persona muy dulce y tímida, como mi madre...” (Laforet, 2009:264-265).

Pero, el juego peligroso que practicaba Ena con Román le daba a veces miedo, por eso ella consideró la introducción de Andrea en la cámara de Román en su última cita con él una salvación de esa relación.

“-¡Pero si lo necesitaba, Andrea! ¡Si viniste del cielo! Pero ¿no te diste cuenta de que me salvabas? ...Si he sido dura contigo fue a

causa de la demasiada tirantez de mis nervios. Tenía miedo de llorar. Y ya ves, ahora lo he hecho...” (Laforet, 2009:263).

Angustias: es una mujer autoritaria que parece querer establecer el orden en su casa, pero se oculta detrás de esa fisonomía una mujer que tiene el corazón quebrado por el amor de un hombre que es el dueño de su oficina, al final se marcha al convento para hacerse monja después de mucha opresión hecha a su sobrina. Y quizás se fue para huir del desequilibrio de los miembros de su casa y de su anormalidad propia a ella misma, porque, a causa de ella la esposa de su jefe se ha vuelto loca. Eso lo notamos en los propósitos de su hermano Ramón que la culpa del enloquecimiento de la esposa de su jefe.

“-He estado corriendo algo por el Pirineo-dijo Román-, he parado unos días en Puigcerdá, que es un pueblo precioso, y naturalmente he ido a visitar a una pobre señora a quien conocí en mejores tiempos y a la que su marido ha hecho encerrar en su casona lúgubre, custodiada por criados como si fuese un criminal.

-Si te refieres a la mujer de Don Jerónimo, del jefe de mi oficina, sabes perfectamente que la pobre ha vuelto loca y que antes de mandarla al manicomio él ha preferido...

-Sí, ya veo que estás muy al tanto de los asuntos de tu jefe, me refiero a la pobre señora Sanz...En cuanto a que esté loca, no lo dudo. Pero ¿quién ha tenido la culpa de que llegue a ese estado?”(Laforet, 2009:67).

También, lo mismo se ve en las palabras de Juan, cuando este último culpaba a su hermana de su hipocresía en su despedida en la estación del tren en la cual despedía a su familia y amigas antes de ir al convento:

“-¡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 tenedero 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!...” (Laforet, 2009:111).

Gloria: es la mujer de Juan, sus comportamientos son vulgares, y se refugiaba durante la guerra civil donde dio a luz a su hijo durante los bombardeos. Para ella la cosa más importante es el dinero porque con él puede mejorar su vida material y conyugalmente, sobre todo la cuestión de la falta de casa y la carencia de la comida. Además, para ganar dinero vende los muebles de la casa y juega las cartas en la casa de su hermana.

“... ¡Ay, Andrea! A veces voy a casa de mi hermana sólo para comer bien, porque ella tiene un buen establecimiento, chica, y gana dinero. Allí hay de todo lo que se quiere... Mantequilla fresca, aceite, patatas, jamón... Un día te llevaré.” (Laforet, 2009:132).

Y su relación con su cuñado es desastrosa y misteriosa. Aunque dice que odia mucho a Román por la humillación que le hizo durante la guerra civil, Gloria sigue amarlo y espía cada mujer que sube a su cámara que se encuentra fuera de la casa.

“Me alumbraba con su linterna eléctrica desde arriba, porque la escalera sólo se podía encender en la portería y yo tenía que bajar tres pisos hasta nuestra casa.

El primer día tuve la impresión de que delante de mí, en la sombra, bajaba alguien. Me pareció pueril y no dije nada.

Otro día la impresión fue más viva. De pronto, Román me dejó a oscuras y enfocó la linterna hacia la parte de la escalera en que algo se movía. Y vi clara y fugazmente a Gloria que corría escaleras abajo hacia la portería. (Laforet, 2009:43).

La abuela: Es una mujer consumida por el tiempo y ocupada por su devoción en la cual encuentra una huida de los problemas familiares.

También, ha perdido el control sobre sus hijos e hijas después de tener en el pasado un gran control sobre la vida de sus hijas. Por eso, resulta extraño que cuida su nuera contra el rencor de los habitantes de la casa que no la quieren como Angustias, Román y la criada, y perdona sus salidas nocturnas a la casa de su hermana para jugar cartas. Y cuando alguien le ofrece raciones de comida suplementarias prefiere darle a su pequeño nieto:

“Román estuvo otra vez de viaje cerca de dos meses. Antes de marcharse dejó algunas provisiones para la abuela, leche condensada y otras golosinas difíciles de conseguir en aquellos tiempos. Nunca vi que la viejecilla las probara. Desaparecían misteriosamente y aparecían en la boca del niño.”(Laforet, 2009: 127).

Román: es un ser humano misterioso, participó a la guerra como soldado y como espía, ha sido condenado a muerte, pero se salvó gracias al testimonio de la criada de la casa familiar. De otro lado, participa a actividades de contrabando que le permiten alejarse del estado de pobreza en que viven los demás habitantes de la calle de Aribau (Laforet, 2009:269).

Además controla las peleas contra Gloria, la esposa de su hermano Juan desde su habitación como si fuera en una torre de control, y es lo entendemos muy bien en la discusión de Ramón con Andrea.

“[...] ¿Tú no te has dado cuenta de que yo los manejo a todos, de que dispongo de sus vidas, de que yo los manejo a todos, de que dispongo de sus vidas, de que dispongo de sus nervios, de sus pensamientos...?” (Laforet, 2009:91).

Sus amores y sus relaciones con las mujeres son ambiguos, muy ambiguos y misteriosos como su personalidad. Es seductor y refinado con las mujeres, pero al mismo tiempo encuentra mucho gusto al torturarles con sus manías de grandeza y superioridad cuando se enamoran totalmente de él. Torturó a sus mujeres y se había torturado a sí mismo en el fin cuando se encerró en su cuarto después de la ida de Ena y antes de su suicidio- quizás porque la mujer de sus esperanzas jamás existiera fuera de su espíritu que quería una mujer perfecta adecuada a él-. Y quizás con sus actos quería que todo el mundo lo quisiera como lo ha mimado su madre que prefirió durante su juventud a sus hijos varones más que a sus hijas.

Las mujeres que pasaron por su vida son la madre de Ena en su juventud que le humilló después de que esa última le dio su trenza como regalo. Después, tenemos a Gloria su cuñada que le sedujo aunque era encinta del hijo de su hermano. Y por fin tenemos Ena, la hija de su primera amada que fingía ser amorosa de él para rechazar de ofrecerse a él y para vengar a su madre.

La primera mujer que cayó bajo su seducción era la madre de Ena, en aquella época eran adolescentes, y a pesar de eso la anormalidad con la cual trata todo el mundo no cambiaba. Román pidió a la madre de Ena que le diese su trenza como símbolo de amor, pero después cuando le obedeció la trataba como una perra y un ser humano sin valor ninguno. Años después, cuando la madre de Ena le pidió dejar de seducir y de engañar a su hija lo rehusó.

El otro aspecto interesante en el personaje de Román es su amor de los animales, especialmente al perro Trueno. Sin embargo, Román hierre este perro en su oreja mordiéndolo en un instante de locura- en la época anterior a su suicidio-.

“Oí aullar al perro en la escalera, bajando, aterrado, del cuarto de Román. Traía en la oreja la marca roja de un mordisco. Me estremecí. Román llevaba tres días encerrado en su cuarto. Según

Antonia, componía música y fumaba continuamente, de modo que le envolvía una atmósfera angustiosa. Trueno debería de saber algo del humor que este ambiente producía en su amo. La criada, al ver al perro herido por los dientes de Román, empezó a temblar como azogada y le curó casi gimiendo ella también.” (Laforet, 2009:214).

Juan: es el otro tío de Andrea, participó él también a la guerra civil española, trabaja mucho y gana poco, se pelea con su mujer frecuentemente y en sus momentos de gran delirio repite siempre que quiere matarla:

“-Ninguna mujer sufría lo que sufro, Andrea...Desde la muerte de Román, Juan no quiere que yo duerma. Dice que soy una bestia que no hago más que dormir mientras su hermano aúlla de dolor. Esto dicho así chica, da risa... ¡Pero si te lo dicen a medianoche, en la cama!...No, Andrea, no es cosa de risa despertarse medio ahogada, con las manos de un hombre en la garganta. [...].Un día me enseñó una navaja grande que, según dijo, llevaba por si tardaba media hora más para cortarme el cuello [...] Dice que Román se le aparece todas las noches para aconsejarle que me mate...” (Laforet, 2009:291-292).

Y la mínima provocación de su hermano causa una explosión en su espíritu. Sin embargo, Juan muestra otra faz cariñosa con su hijo cuando le vigila en sus enfermedades, y canta para él en la noche cuando no puede dormir. Y esa es una muestra de su inquietud cuando se enfermó su pequeño hijo:

“... Juan... sujetaba con gran delicadeza la cabecita del pequeño, apoyándola en su pecho.” (Laforet, 2009:172).
[...]
“Él miró al niño con una preocupación que me había parecido extraña si yo hubiera tenido en cuenta sus palabras anteriores.
Dulcificó un poco la voz.
-No sé si ir, Gloria-... ¿Qué te parece? Este pequeño únicamente quiere estar conmigo.” (Laforet, 2009:172).

De otro lado, pese a los conflictos de Juan con su hermano Román, cuando murió este último Juan se enfadaba con su mujer porque vendió al piano de su hermano (Laforet, 2009:290). Por fin notamos que el estado mental de Juan se deterioró mucho en el final y casi se ha vuelto loco, por eso su mujer piensa en hacerle entrar en un manicomio pero no lo hizo (Laforet, 2009:291).

La madre de Ena: se llama Margarita, es una mujer elegante, aristócrata y rica. Se casó con su marido (el presente padre de Ena y de sus otros hijos) después del fracaso amoroso con Román. En principio, sus relaciones con su marido eran frías y basadas en la cortesía de ambos en los actos diarios de la vida matrimonial. Después, con el paso del tiempo, empezó a acostumbrarse a la vida con su marido y hasta llegó a amarlo, por eso le gustaba tener más de un solo niño con él. Esa mujer pertenece a la categoría de las mujeres cuya vida y cuyo destino son dirigidos por los hombres; durante su niñez su padre dirigía su vida y la convertía en una señorita modal de la burguesía, dócil y obediente que tenía el gusto de hacer música y especialmente tocar piano, durante su adolescencia y su juventud sufría de la seducción del “psicópata” Román. Pero aquel joven se convirtió en la pesadilla de su vida cuando descubre la verdadera imagen de monstruo que posee. Como madre, esa señora conoce los mínimos detalles de la vida de su hija Ena, desde sus amores con los diferentes jóvenes, su relación con Román y los secretos que comparte con Andrea, por eso declara a esta última su relación con Román en el pasado cuando viene a encontrarla para que le ayude a alejar su hija de Román:

“[...] Sí que conozco a Román, le he querido demasiado tiempo, hija mía, para no conocerle. [...] Román se daba cuenta de algo de aquella extática adoración que yo sentía por él y jugaba conmigo con la curiosidad cínica con que un gato juega con el ratón que acaba de cazar. Entonces fue cuando me pidió mi trenza. [...] Al fin volví a ver a Román. Me miró con curiosidad. Me dijo:
-Tengo lo mejor de ti en casa. Te he robado tu encanto- luego concluyó impaciente-: ... ¿Por qué has hecho esa estupidez, mujer? ¿Por qué eres como un perro para mí? ” (Laforet, 2009:234-236).

El padre de Ena: se llama Luis, es un hombre rico, adorable, un buen padre de familia que ama a su esposa aunque supo que su mujer tuvo una relación con otro hombre antes de su casamiento. Pero desgraciadamente a su hija Ena le parece que es un hombre no muy excepcional como su madre, y no entiende cómo su madre se casó con él (Laforet, 2009:167).

El abuelo de Ena: es un hombre rico y de mentalidad tradicional que intentó proteger a su hija contra la maldad de Román, ofreciéndole dinero para que se aleje de su hija, y apartándola de él durante algún tiempo fuera de Barcelona para que le olvide:

“Me tuvieron un año en el campo. Mi padre dio dinero a Román para que se alejara de Barcelona una temporada, para que no estuviera allí a mi vuelta, y él tuvo la desfachatez de aceptar y de firmar un recibo en el que el hecho constaba.”(Laforet, 2009:237).

El amante de Ena: se llama Jaime, es un joven de veinticinco años que está enamorado de Ena y que sufre de su amor hacia Román. Parece que es el solo que aguanta las locuras de su amada, eso lo percibimos en esta parte de su dialogo con Andrea cuando vino a solicitar su ayuda para alejar Ena de su relación con Román:”
[...] *no la dejes sola esta temporada, que la acompañes...A ella le pasa algo extraño. Estoy seguro. Creo que es desgraciada.*”(Laforet, 2009:192).

Jóvenes enamorados de Andrea: son dos jóvenes Gerardo y Pons:

Gerardo, por su lado es uno de los amigos de Ena que luego le va a gustarle Andrea como mujer, y durante sus vagabundeos por las calles en la noche Andrea se sienta como una caperucita roja -que encuentra en su camino el lobo- cuando se encuentra repentinamente con él:

“Una silueta que me pareció algo diabólica se alargaba en la parte más oscura. Confieso ingenuamente que me sentí poseída de todos los terrores de mi niñez y me santigué. [...] -¡Andrea!? ¿No te llamas tú Andrea? [...] No me dijo nada más por entonces y empezamos a descender juntos los peldaños de piedra. Ya habíamos recorrido un buen trecho cuando insistió: -¿No te da miedo andar tan solita por las calles? ¿Y si viene el lobito y te come?... [...] “- Quisiera ser amigo tuyo. Eres una «peque» muy original. Si me prometes que algún día me llamarás por teléfono para salir conmigo...” (Laforet, 2009:118-119).

Y al mismo tiempo es un joven que tiene la mentalidad de la época; autoritaria y opresora para las mujeres:

“- No, eso sí que no, niña...Hoy te acompaño yo a tu casa... En serio, Andrea, si yo fuese tu padre no te dejaría tan suelta.” (Laforet, 2009:119).

En lo que concierne *Pons*, es uno de los compañeros de clase de Andrea en la universidad. Es el segundo chico que le declara su amor, es rico e hijo único de un hombre industrial barcelonés. Al principio le parecía un chico simpático y sincero y llegó a enamorarse de él y sentir un poco de felicidad:

“Mi amigo me había telefoneado y su voz me lleno de ternura para él. El sentimiento de ser esperada y querida me hacía despertar mil

instintos de mujer; una emoción como de triunfo, un deseo de ser alabada, admirada, de sentirme como la Cenicienta del cuento, princesa por unas horas, después de un largo incógnito.

Me acordaba de un sueño que se había repetido mucho durante mi infancia...: "cuando crezca, seguramente tendrá un tipo bonito". (Laforet, 2009:217).

Sin embargo, sus ilusiones de Cenicienta desaparecieron porque aquel chico le parecía sin personalidad y se avergonzaba de su traje pobre ante sus parientes ricos.

“Me acuerdo del portal de mármol y de su grata fresca. De mi confusión ante el criado de la puerta, de la penumbra del recibidor adornado con plantas y con jarrones. Del olor a señora con demasiadas joyas que me vino al estrechar la mano de la madre de Pons y de la mirada suya, indefinible, dirigida a mis viejos zapatos, cruzándose con otra anhelante de Pons, que le observaba”(Laforet, 2009:220).

Los amigos de Andrea: son tres jóvenes (Guíxols, Iturdiaga y Puijol) que Andrea conoce cuando estaba en crisis de amistad con Ena (cuando esa última se aleja de su compañía para ver a Román). Se reúne con ellos en el estudio donde pintan y hacen sus reuniones hablando sobre la literatura y la pintura. Sus amigos son más acomodados materialmente que ella, y en lo que concierne su profesión, el primero y el segundo son pintores, y el tercero aspira a publicar una novela (Laforet, 2009:156-161).

Don Jerónimo (El jefe de Angustias): es el pretendiente de Angustias y después su amante secreto que traicionó con a su mujer, es también un hombre cobarde que se escondió en la casa de los parientes de Andrea durante la guerra. Asimismo, se puede considerarlo una simbolización del hombre que maltrata a la mujer en esta historia (se trata de su mujer que enloqueció sabiendo su relación con otra) (Laforet,2009:53).

Las dos tías casadas de Andrea: aparecen en las últimas páginas del relato inculcando a su madre del suicidio de su hermano Román y de su preferencia más a sus hijos varones cuando eran pequeños. Son señoras bien vestidas y que no sufren la escasez de la vida como el resto de sus familiares que habitan la casa de la calle de Aribau, y lo que les queda como sentimientos hacia su madre es el rencor.

“-A nosotras, no nos ha 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.” (Laforet, 2009:285).

La criada: se llama Antonia, es una mujer vulgar de aspecto desastroso. Lo que hace durante todo el relato es perseguir a Gloria culpándola de las miserias de Román. Por lo demás quiere al perro de Román como si fuera su hijo, y por fin huye con él después de la muerte de su amo.

El bebé de Gloria: es un pequeño nene que nació durante los últimos bombardeos de la guerra civil. Sufre de la miseria de sus ambos parientes y del mal carácter de su padre que amenaza de estrangularle en sus momentos de cólera (Laforet, 2009:133).

De otro lado, existen otros personajes menos importantes y son: el pordiosero heredado de la época de Angustias; el vagabundo con barba; el sereno, amigas de Angustias y el marido de una de ellas; religiosas del instituto; la esposa del jefe de Angustias; la hermana de Gloria y su amante; la madre de Pons; la prima de Andrea Isabel; el padre de Iturdiaga, su hermano, su madre y hermanas y su amigo; el hombre que se pelea con Juan en el barrio chino; el vecino de la casa en la muerte de Román ;Tonet ; además de, hermanos de Ena y su primo.

Existen en la historia varios animales como el caballo que conduce el coche de caballos, un papagayo, un gato y un perro.

El perro por su lado, no representa solamente un simple animal, sino es también un personaje con quien Antonia, la criada puede hablar y darle su amor:

“-Él volverá. Él nunca deja de volver. Se ve y vuelve. Vuelve y se va...Pero no se pierde nunca ¿Verdad Trueno? No hay que preocuparse.
Se volvía hacia el perro que estaba, como de costumbre, detrás de ella, con su roja lengua fuera.
-¿Verdad Trueno, que no se pierde nunca?
Los ojos del animal relucían amarillos mirando a la mujer y los ojos de ella brillaban también chicos y oscuros, entre los humos de la lumbre que estaba comenzando a encender.
Estuvieron así los dos unos instantes, fijos, hipnotizados.” (Laforet, 2009:65-66).

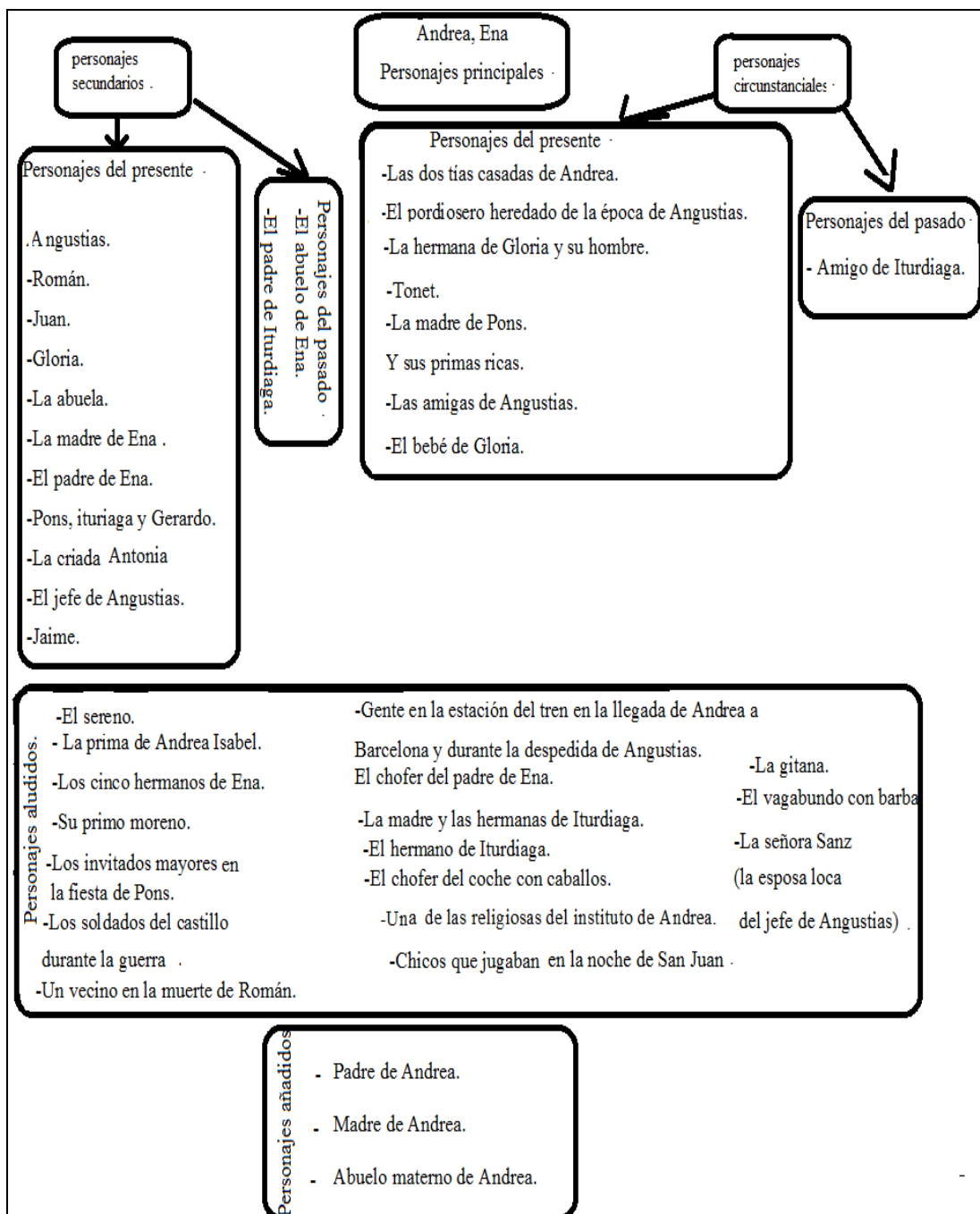
Además, Trueno representa para la criada Antonia el hijo que tiene que proteger contra las locuras de Román:

“Oí aullar al perro en la escalera, bajando, aterrado, del cuarto de Román. Traía en la oreja la marca roja de un mordisco. Me estremecí. Román llevaba tres días encerrado en su cuarto. Según Antonia, componía música y fumaba continuamente, de modo que le envolvía una atmosfera angustiosa. Trueno debería de saber algo del humor que este ambiente producía en su amo. La criada, al ver al perro herido por los dientes de Román, empezó a temblar como azogada y le curó casi gimiendo ella también.” (Laforet, 2009:214).

Y, cuando murió Román, la criada raptó al perro porque es su último recuerdo de su amo:

“-Se marchó esta mañana de madrugada, mientras Juan dormía. Es que Juan no quería dejarle llevarse al perro, chica. Y ya sabes tú que Trueno era su amor...Se han fugado los dos juntitos. (Laforet, 2009:284).

A modo de síntesis, todos los personajes están agrupados en el esquema sinóptico siguiente:



2.2. El cuadrado semiótico en la novela

Greimas opina que el mensaje se construye sobre la base de la relación de los predicados y de los actantes que realizan el mensaje, estos actantes que realizan el

mensaje serán en los relatos los personajes¹. Por otro lado, los actantes son clasificados por Greimas como subclases sintácticas en microuniversos semánticos:

“Precisamos, por consiguiente el doble estatuto de los actantes: como contenidos investidos, los actantes son, de hecho, instituidos por los predicados en el interior de cada microuniverso dado: como subclases sintácticas son en cambio, de derecho, anteriores a los predicados, consistiendo la actividad discursiva, conforme ya hemos visto, en la atribución de propiedades a las entidades. Es, pues, necesaria una categorización de los actantes, es decir, una división de la clase "actantes" en subclases de actantes, que dé cuenta de su pluralidad; una vez constituidos en categorías, podrán proporcionar los cuadros estructurales que permiten organizar los contenidos extraídos gracias al análisis predicativo efectuado en el interior de los micro universos manifestados.”²

Además, Los actantes se enumeran según la misión de cada actante en el relato; existen seis actantes según la clasificación por sus funciones: sujeto y objeto (el héroe desea obtener un objeto), destinador y destinatario (el destinador destina un objeto a un destinatario), ayudante y oponente (el héroe recibe la ayuda de un ayudante durante la búsqueda del objeto, y es al mismo tiempo obstaculizado en su búsqueda por un oponente)³.

Los personajes de la novela *Nada* se dividen en personajes principales (Andrea y Ena) cuya relación establece todas las bases de esta historia cuando se encuentran sus dos mundos, el rico y el pobre, que son al mismo tiempo el mundo de Román con el mundo de su ex amada (la madre de Ena) . Existen también, personajes secundarios que son miembros de la familia de Ena (Angustias, Román, Juan, Gloria, la abuela) y de algunos familiares y amigos de Ena. Igualmente los otros personajes se dividen en circunstanciales como las amigas de Angustias, personajes aludidos como Isabel, la prima de Andrea que controló su vida en el pasado, y personajes añadidos como el padre y la madre de Andrea.

Si repartimos los personajes según su relación con el protagonista principal, Andrea tendremos: el mundo de la casa de la calle de Aribau que se compone de (Angustias, Juan, Román, Gloria, la abuela, Antonia la criada, trueno el perro y el

¹ Greimas, A J., *Semántica estructural investigación metodológica*.,op.cit.,p.197.

² *Ibíd.*,pp.197-198.

³ *Ibíd.*,p.202-205.

bebé de Gloria), el mundo de las amistades y se compone de (Ena, Pons, Iturdiaga, Gerardo y Jaime), mientras que los demás personajes son personajes que complementan la narración.

Cuando aplicamos el modelo actancial de Greimas a la novela *Nada* y después de ver las categorías de los personajes podemos concluir que :en la pareja sujeto objeto el personaje de Andrea (*sujeto*) que se dirige a la ciudad de Barcelona para estudiar y obtener la libertad (*objeto*) de vivir y actuar como le da la gana, porque en el pueblo donde vivía su prima Isabel le controlaba la vida, y cuando se fue a la casa de la calle de Aribau encontró a otro personaje controlador que es su tía Angustias que le impedía dar un paso sin su permiso.

En cuanto a la pareja destinador y destinatario vamos a tener Andrea como (*destinador*) que se dirige a sus parientes de Barcelona y la sociedad (*destinatario*) para obtener la libertad que se convierte aquí en un objeto de comunicación. Y en lo que concierne la pareja de ayudante y oponente vamos a tener como (*ayudante*) a la amiga de Andrea Ena que le ayuda a encontrar un trabajo en la oficina de su padre en Madrid para que pueda alejarse de la casa de Barcelona y buscar una nueva camino en la vida. Además, como ayudante tendremos a la abuela porque ella rehusó la proposición de que Andrea pagase la cama en la casa familiar.

De otro lado, como *oponente* encontramos a muchos personajes como la prima Isabel que controlaba los pasos de Andrea en el pueblo donde vivía, la tía Angustias que controlaba también sus pasos en la ciudad de Barcelona .Tenemos la sociedad que no acepta mucha libertad para la mujer y tiene un modelo especial de la mujer “ama de casa” o la mujer religiosa. De otro lado, como oponentes de categoría de causas sociales tenemos la pobreza que obstaculiza los proyectos de Andrea dejándola quejarse y por fin tenemos la locura de los miembros de la casa de Aribau que crea un ambiente desequilibrado, que deja Andrea soñar con ir de la casa.

En este esquema sintetizamos lo dicho:

El modelo actancial aplicado a la novela Nada.

Sujeto:	Objeto:
---------	---------

- Andrea.	- Libertad y estudios.
Destinador: - Andrea.	Destinatario. - Familia y sociedad.
Ayudante: - Ena, y su familia. - La abuela de Andrea.	Oponente: - La prima Isabel. - Angustias. - La sociedad. - La miseria y la locura.

Cuadro 14.

Propp concluye después de estudiar varios cuentos maravillosos que los personajes realizan las mismas acciones en cada cuento, y reparte en siete las funciones obtenidas: 1-El héroe(es él que realiza la misión), 2- el malvado(es el enemigo del héroe), 3- el donante del objeto mágico(su misión es dar un objeto mágico al héroe para facilitar la misión del héroe), 4- la princesa, 5- el padre de la princesa (su misión es enviar al héroe para que haga una misión y aceptar su matrimonio con la princesa), 6- el auxiliar (es el ayudante), 7 el falso héroe(Es un héroe falso), y el mandatario (o él que envía al héroe a la misión).¹

En la aplicación de las funciones de los personajes a la novela *Nada* tendremos el héroe Andrea, el malvado son Isabel y Angustias, el donante del objeto mágico es Ena porque le ayudó a encontrar un puesto de trabajo, y al mismo tiempo, puede ser auxiliar.

Basándonos en el carácter de los personajes, aplicamos en esta parte la teoría del cuadrado semiótico a los protagonistas de la novela. Esta teoría establece la relación de oposición y negación entre semas, y se representa bajo forma de un cuadrado que visualiza dicha teoría con la relación primera entre S y S que representan términos opuestos como la palabra "vida y muerte", y dos relaciones de contradicción entre que son S1,S1 y S2,S2(Greimas, 1970:136-155).²

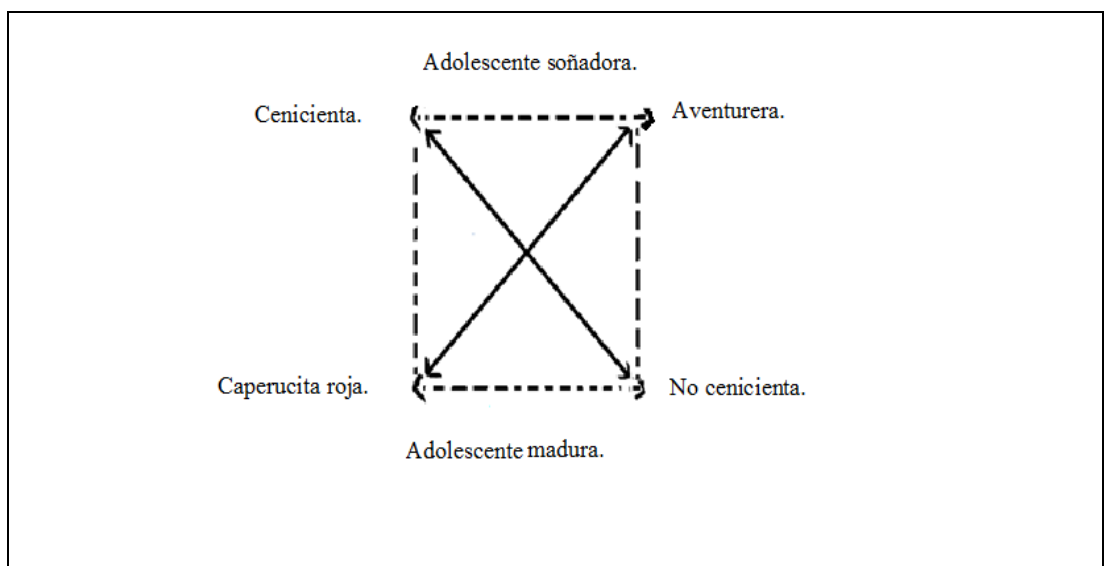
¹Propp, V., *Morfología del cuento*, Edit. Fundamentos. Segunda edición, pp. 91-92. En <https://isaimoreno.files.wordpress.com/2014/01/morfologc3ada-del-cuento-vladimir-propp.pdf> Consultado el 14 de Julio.

² Ver la teoría del cuadrado semiótico en la página 19 del trabajo

- El caso de Andrea:

Tenemos a la protagonista principal de la novela Andrea que se convierte después de su establecimiento en la casa de sus parientes en Barcelona de una chica soñadora a una chica madura porque deja de considerar su llegada a la casa de sus parientes como la concretización de su sueño de libertad y empieza a planificar su vida valiéndose de un trabajo ofrecido por Ena y de sus estudios (sus esfuerzos).

El cuadrado semiótico de Andrea

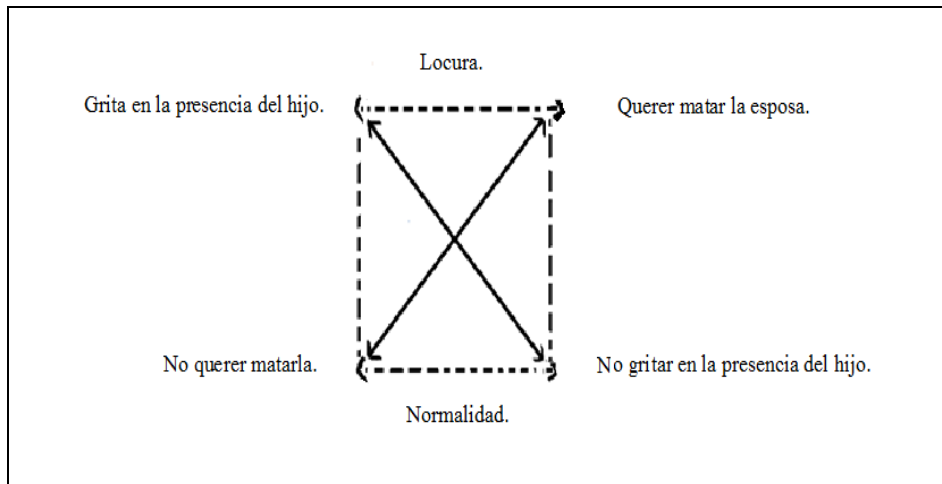


Esquema 4.

- El caso de Juan:

Por otro lado, el tío Juan es un personaje perturbado que es tierno a veces con su mujer y su hijo, y violento verbalmente ante su hijo y físicamente con su mujer que le amenaza a muerte casi cotidianamente.

El cuadrado semiótico de Juan.

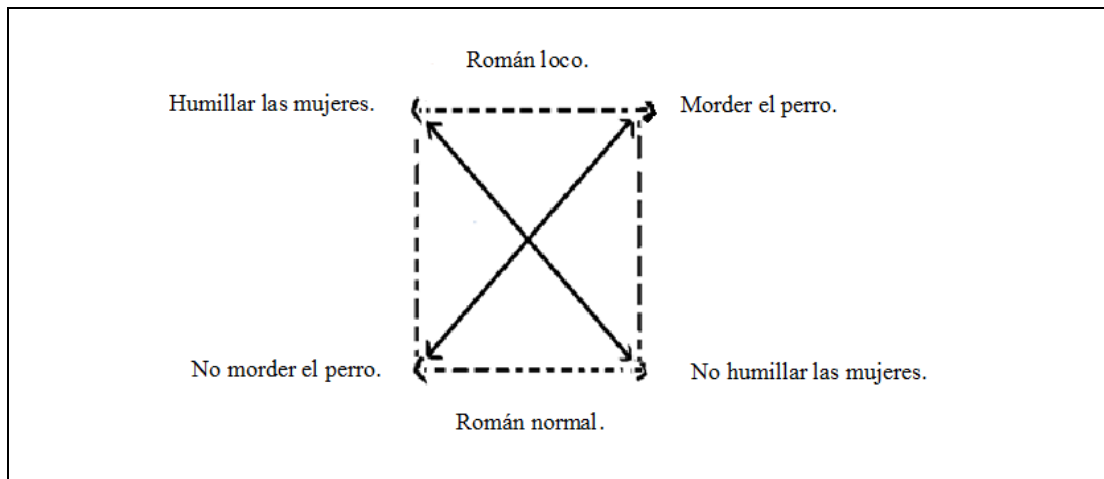


Esquema 5.

- El caso de Román:

Y en lo que concierne Román, exponemos su personalidad de seductor llena de gentilidad en la cual no humilla a las mujeres ni maltrata los animales. Y de otro lado, existe su personalidad loca por la cual humilla a las mujeres y maltrata los animales.

El cuadrado semiótico de Román.

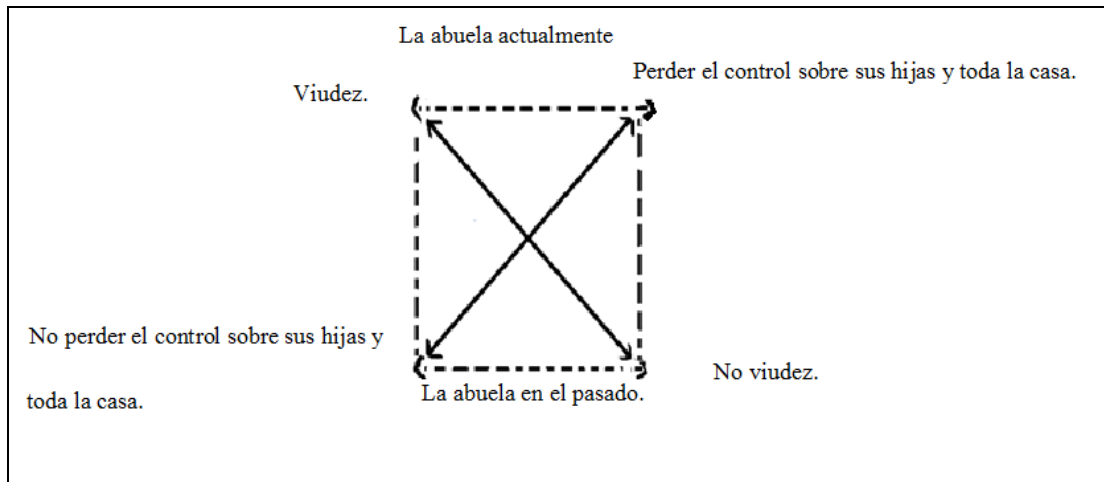


Esquema 6.

-El caso de la abuela:

El personaje de la abuela, es también un personaje lleno de contradicciones , por un lado fue una mujer casada severa con sus hijas en el pasado, y de otro lado cuando envejece constatamos que es una viuda que ha perdido el control total sobre sus hijos.

El cuadrado semiótico de la abuela.

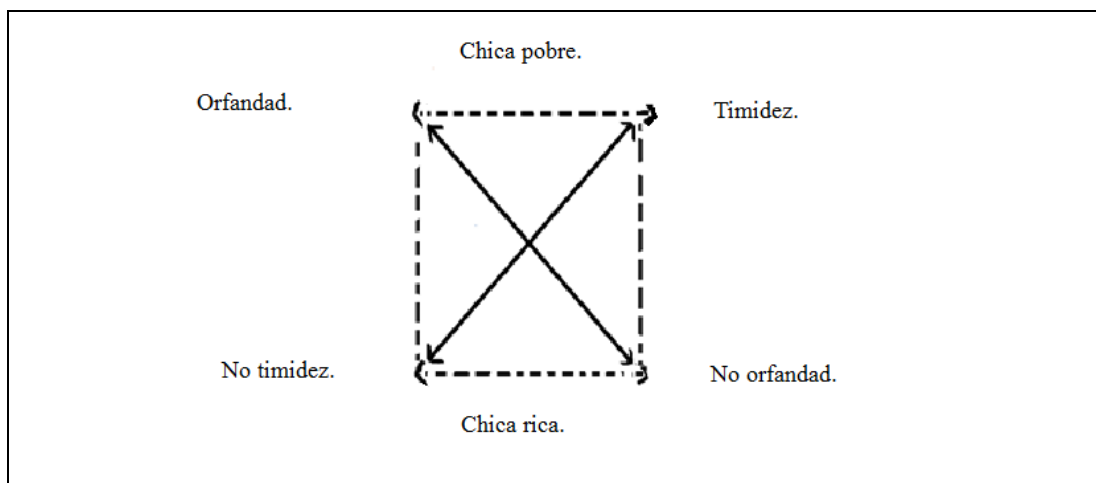


Esquema7.

- El caso de Andrea y Ena:

De otro lado, existen relaciones de contradicción entre muchos personajes, como las dos chicas Andrea y su amiga Ena que es su alter ego en el carácter psicológico y la situación material.

El cuadrado semiótico de Andrea y Ena.

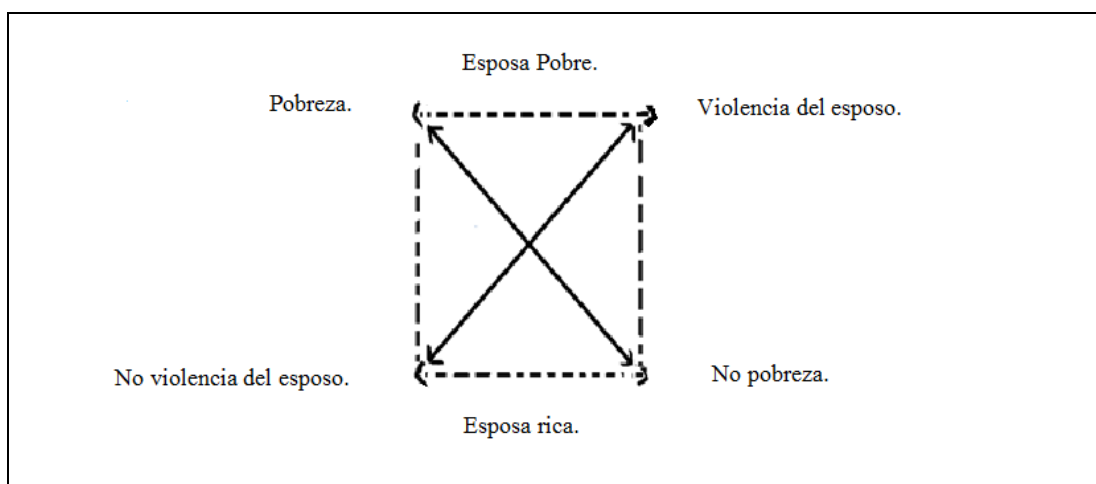


Esquema 8.

- El caso de la madre de Ena y Gloria:

Igualmente la madre de Ena y la esposa de Juan Gloria son dos personas que comparten unas contradicciones. La madre de Ena es una mujer rica que tiene un marido tierno y hermoso, mientras que Gloria es una mujer pobre que sufre de la violencia del esposo.

El cuadrado semiótico de la madre de Ena y Gloria.

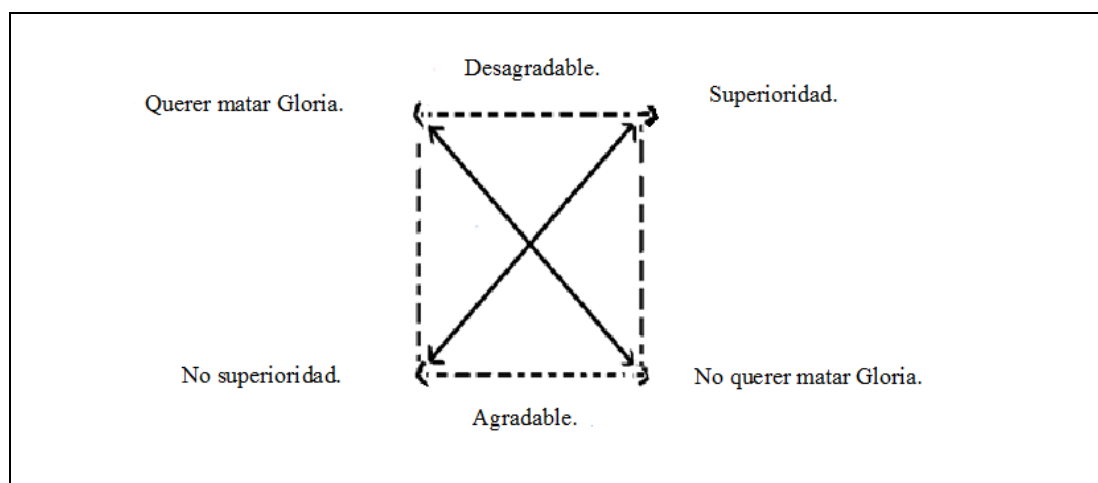


Esquema 9.

- El caso Antonia, la criada:

Antonia, la criada de la casa de la calle de Aribau, es un personaje raro que dispone como el resto de los personajes de una personalidad compleja; de un lado es agradable con algunos y desagradable con otros.

El cuadrado semiótico de Antonia



Esquema 10.

2.3. Relación entre actantes

Los personajes de la novela *Nada* son personajes ficticios pero inspirados de personajes reales al mismo tiempo. En cuanto al personaje de Andrea, existen muchas semejanzas entre ella y la propia autora de la novela Carmen Laforet. Las dos eran jóvenes y casi tenían la misma edad. Laforet era huérfana a los trece años cuando murió su madre y Andrea era también huérfana y se educó en la casa de su prima. Además las dos fueron a Barcelona para estudiar y se marcharon de ella hacia Madrid¹.

Por lo demás se nota en *Nada* la materialización de algunos aspectos de unos miembros de su familia, tal como la materialización del amor del arte en los dos personajes Ramón, Juan y Andrea que está tomado de la influencia de la familia de la autora, y en este contexto Laforet dice: “ *En mi infancia mis padres eran jóvenes. Vivíamos en una casa muy grande y teníamos muchos cuadros en la casa. El amor a*

¹ Cereales Laforet, A., *Carmen Laforet.*, op. cit.p.16.

la pintura era una tradición familiar.”¹. Eso ha llevado la autora a dar ese amor de pintura a sus personajes Ramón y Juan.

Del mismo modo, su afirmación se confirma cuando habla con más detalles sobre el ambiente que le rodeaba durante su infancia en las islas canarias.

“Infancia, adolescencia. Me cuesta muchísimo trabajo volver la cabeza atrás, recordar el pasado completo. A los sesenta años me parece que mi vida ha sido corta y espléndida porque sólo recuerdo, así, enseguida, los momentos luminosos. Hay muchos en Canarias, de amistad, de naturaleza, de sentir la admiración por la Literatura y el deseo o el anhelo y casi la seguridad de que sería yo escritora algún día. Una “gran escritora”... Pero antes, en la infancia, había decidido ser una “gran pintora”. Cosa para la que no estoy dotada, ni en “grande” ni en pequeño, y que se debía, supongo, a haber oído siempre hablar de pintores y de pintura como el Arte -así, con mayúscula- más importante. También había oído hablar de otras cosas, sin embargo. Las aficiones de mi padre marcaban la casa de mi infancia y suponían caminos interesantes que se me abrían, muchos de los cuales no aproveché. La Música es algo que añoro como lo más importante que no poseo por falta de dotes. En mi casa había música. Teníamos hasta lo que llamábamos la salita de música donde no sólo estaba la gramola, con los últimos discos bailables, sino el piano, que mi padre tocaba muy bien, por su placer.”²

De otro lado, la amiga de Andrea, Ena puede ser inspirada de Linka Babeka, la amiga íntima de Carmen Laforet cuya casa era como la casa de una segunda familia para la autora como lo piensan Caballé Anna y Rolón Israel ³, y lo que confirma eso, es que en versiones anteriores de la versión publicada de la novela *Nada*, Laforet quería añadir al personaje de Ena el hecho de que ayudaba a los refugiados polacos de la Segunda Guerra Mundial como fue el caso de su amiga Linka de padre polaco y madre catalana⁴.

¹Cerezales Laforet, A. *La memoria inédita de Carmen Laforet*: 2004:<http://www.elcultural.com/revista/letras/La-memoria-inedita-de-Carmen-Laforet/9051> consultado el 20 de noviembre de 2015.

²Cerezales Laforet, A. *La memoria inédita de Carmen Laforet*: 2004:<http://www.elcultural.com/revista/letras/La-memoria-inedita-de-Carmen-Laforet/9051> consultado el 20 de noviembre de 2015.

³Caballé, A; Rolón, I .,op.cit.,p.181.

⁴ *Ibíd.*,pp.147-148.

Además, la criada de la casa, los dos tíos, y el personaje de Gloria son personajes inspirados de verdaderos miembros de la familia de la autora; eso lo confirma el primo de la autora Enrique Laforet cuando confirma:

“Mi padre también tocaba el violín, como Román, y muchos de sus amigos reconocieron el detalle; mi cuñada era aficionada al juego, lo que ocasionó más de un trastorno familiar; la tía Angustias ingresa en un convento como lo hizo mi tía Encarnación al poco de llegar Carmen/Andrea a Barcelona, la sirvienta era tan malencarada como se dice y, en fin, el domicilio coincidía exactamente con el de la familia, con los ocho balcones...”¹

Esta semejanza causó muchos problemas familiares a la autora dejando los miembros de su familia chocados contra su imagen supuesta reflejada en los personajes de la novela según lo que opinan los dos críticos Caballé Anna y Rolón Israel².

3. La metatextualidad

El metatexto está definido por Genette como un texto que analiza otro texto comentándolo; el metatexto se realiza en la mayoría de los casos en las críticas literarias, eso lo corrobora Genette cuando dice:

“[...] la relation transtextuelle qui unit un commentaire au texte qu’il commente : tous les critiques littéraires, depuis de siècles produisent du métatexte sans le savoir.”³

Las críticas literarias que hemos conseguido reunir en torno a la novela *Nada* se dividen en cuatro grupos, un grupo de críticas detractores de la novela *Nada*, otro grupo que presenta las críticas favorables a la novela *Nada*, un tercer grupo que opina que hay una relación entre la novela y la vida de la autora, y por último, la propia la opinión de Carmen Laforet sobre su primera novela *Nada*.

¹ Ibíd.,p.178.

² Ibíd.,p.180.

³ Genette, G., *Introduction à l’architexte*,op. cit.,p.87. Traducción propia: “[...] la relación transtextual que une un comentario al texto que le comenta: todas las críticas literarias, producen metatextos sin saberlo.”

3.1. Críticas detractoras de la novela

En una carta enviada a Carmen Laforet, Juan Ramón Jiménez habla sobre la aparición de *Nada* y sobre algunos errores que existen en su estilo, además de los saltos temporales que existen en capítulos anteriores al capítulo 19, y opina a causa de esas características de su estilo que la novela *Nada* es una novela sin asunto:

”[...]para mí *Nada* tropieza en el capítulo 19, es decir cuando se declara una trama novelesca seguida. Yo no he leído ese capítulo, me repugnaba; y tardé después algún tiempo en lo que quedaba del libro, porque aquel capítulo me hacía el efecto de un nudo como el de un cólico miserere, que pudo quitarle la vida al resto. Porque usted es una novelista de novela sin asunto [...] Bueno, Carmen Laforet: a ver como coge usted este difícil Madrid en otra novela sin asunto.”¹

El autor Pedro Allón de Aharo considera que en la novela *Nada* se narra una historia cuyos personajes son imaginativos y menos verídicos que lo parecen cuando habla de sus tres obras *Nada*, *La Isla* y *Los Demonios* y *La mujer nueva*:

“[...] sus obras demuestran carecer de inserción sociohistórica convincente, mientras los personajes resultan menos verídicos de lo que parecía.”²

Además Eugenio G. Nora³ declara que cuando leemos la historia sentimos como si nos adentráramos en un mundo lleno de personajes raros en lugar de enfrentarse con la vida. De otra parte, Juan Ignacio Ferreras conforme como los dos anteriores afirma:

“Los personajes de la obra no parecen expresamente determinados por nada, son personajes de excepción, raros también: sus problemas no son problemas reales, sino excepcionales, fuera de la realidad española de la postguerra.”⁴

Al mismo tiempo, Pérez Minik, considera la crítica de la sociedad que existe en *Nada* como una crítica subjetiva por ser la crítica de una joven sentimental que se

¹ Jiménez, J R., *A Carmen Laforet*. Washington, marzo 1946. Publicado en «Insula». 25, enero 1948. (Citado por Cerezales Laforet, A. *Carmen Laforet*, op.cit. pp. 139-141.)

² Allón De Aharo, Pedro., *Historia Breve de La Literatura Española En Su Contexto*, Editorial Playor, Madrid, 1986,p.640.

³ G Nora. Eugenio.,op.cit.,p.104-105.

⁴ Sanz Villanueva, Santos., *Historia de la novela social española*, Edición Alhambra,Madrid, 1980,p.292.

chocó con un mundo desequilibrado refiriéndose a la protagonista principal Andrea en la novela¹. Y, por su parte, Santos Sanz Villanueva, considera que la novela *Nada* no es ni una novela realista ni una novela social, sino lo que le da este aspecto realista, es el hecho de tratar la realidad inmediata que es un tema intocable para los otros, además en ella se ponía de manifiesto un aspecto de la vida española solamente.²

3.2. Ecos favorables a la novela

Santos Sanz Villanueva declara que la novela *Nada* trata sobre la miseria moral y económica de los españoles durante la postguerra de manera indirecta, y de que el tema de partida de la novela es la maduración de una joven chica:

“El tema, pues, no es otro que el acceso a la experiencia, el de la maduración de la persona y el de la adquisición de una idea cierta del mundo. Pero este tema daba lugar a otro, seguramente no intencionado, el de la constatación de un estado colectivo. Éste viene caracterizado por la miseria material y moral que refleja la familia que alberga a la joven Andrea y por el ambiente sórdido de la propia ciudad que ella conoce.”³

Además, el autor Javier Tusell dice en su libro *"Dictadura Franquista y Democracia, 1939 – 2004 Historia de España, XIV"* cuando habla del estado de la literatura de la postguerra: *"Nada de Carmen Laforet (1945), presenta a través de una historia prosaica la degeneración de la moral colectiva en la posguerra."*⁴

Asimismo, el profesor Luis Negró Acedo piensa que la novela *Nada* de Carmen Laforet podría ser el ejemplo más claro que muestra la ruina de la clase media española, y esa clase, según él, está compuesta de dos grupos, los que apoyaron a la república y fracasaron con ella y también por los que apoyaron al franquismo y sirvieron en sus tropas militares⁵. Y *Nada* nos da muestras sobre eso en los personajes Juan y Román que fueron soldados franquistas y viven ahora en la miseria. Lo que significa que su militarismo no los sobra de la estrechez.

¹ En *novelistas españoles de los siglos XIX y xx*. ol. Guadarramaa de Crítica y Ensayo 1957. (Citado por Cerezales Laforet, A. *Carmen Laforet*, op. cit. p. 166.)

² Sanz Villanueva, S., *Historia de la novela social española*, op.cit., p.283-295.

³ Sanz Villanueva, S., *Historia de la literatura española El siglo XX*, Editorial Ariel, Barcelona, 1983, 1988, p. 76.

⁴ Tusell, J., op.cit., p.107.

⁵ Negró Acedo, L., op. cit., p. 58.

El periodista y escritor Eduardo Haro Tecglen considera que *Nada* es una de las novelas que cuentan lo que pasó en la postguerra española en su artículo publicado en el País Semanal, 5\ 6\1994 « *Así éramos en los años cuarenta* »:

“El hecho de que termine la guerra mundial no significa que termine la posguerra en España: dura ya seis años. Durará mucho más. Únicamente, que se empieza a contar un poco lo que sucede. Lo cuenta Carmen Laforet en *Nada*, la novela que inaugura la gran serie del Premio Nadal...”¹

A pesar de que Santos Sanz Villanueva niega el aspecto social de la novela *Nada* en 1980², vuelve a reafirmar su existencia en 1983 cuando dice que la novela *Nada* es un documento colectivo:

“El valor testimonial que adquirió *Nada* resulta, cuando menos, sorprendente, ya que una historia bastante inocente se monta en un entorno de cierta inverosimilitud por el exceso de anormalidades familiares que rodean a Andrea. Sin embargo, el modo directo de narrar, la escueta y simple presentación de unas amargas y auténticas vivencias personales, el antitriunfalismo de relato, los abundantes detalles de dificultades materiales, el derrumbamiento de unos ideales..., pudieron funcionar como documento colectivo, y, de hecho, eso es lo que sucedió.”³

Además Miguel Delibes encuentra en esta novela que el carácter crítico en la disección crítica de algunos personajes que pertenecen a la vieja generación que participó en la guerra⁴, y Ramón Sender opina a cerca de la novela que en ella hay un realismo de esencias⁵.

Junto a estas críticas que ven que *Nada* es un documento colectivo o una novela social, Miguel Delibes piensa que la casa de la Calle de Aribau donde se alberga Andrea durante un año representa la España apenas salida de la guerra civil donde se reflejan los sufrimientos psicológicos de los españoles que padecieron de la guerra y donde siguen viviendo aunque combatieron en diferentes bandos:

¹ Haro Tecglen, E., op. cit.

² Ver las críticas detractoras del mismo autor a la página.112.

³ Sanz Villanueva, S., *Historia de la literatura española El siglo XX.*, op.cit., p. 77.

⁴ Delibes, M., *La guerra civil en una novela.*, publicada en “ABC” y “La Vanguardia” en el verano de 1980. (Citado por Cerezales Laforet, A. *Carmen Laforet.*, op.cit., p. 161.)

⁵ Sender, R., *Carmen Laforet en inglés.*, publicada en el “comercio”, Quito, 13 de junio de 1966 (Citado por ibíd., p. 152.)

“Existe, por tanto, en *Nada* una apoyatura bélica que la escritora no oculta. Los habitantes de la calle Aribau son seres atormentados, desquiciados, rotos; son víctimas de su debilidad, pero también de las circunstancias. Tipos desorientados, sin norte ni sitio en el mundo [...]. Es decir que 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, aparentemente intactos, llevan su impronta en lo más hondo de sí mismos. [...] yo quiero ver en la novela de en la novela de C.L. algo más revelador y profundo .C.L., proponiéndoselo o no ha trazado en *Nada* un cuadro acabado de las circunstancias que se aunarón en España en 1936 hasta degenerar en un duelo fratricida.”¹

Sin embargo, Javier Alfaya, se aleja de la interpretación social y realista de la novela, en su artículo publicado en la *Revista de Occidente* y da al título de la novela en particular, y a toda la novela en general una interpretación política; donde ve en el título de la novela *Nada* una acusación indirecta de la autora a las nuevas autoridades franquistas de que no aportaron nada válido a España, y de que por eso considera el título de la novela como una trampa para la censura de aquella época:

“*Nada*- su título era una provocación cuando la doctrina oficial de la Nueva España sostenía a voz en grito que estábamos viviendo el momento más glorioso de nuestra historia, al compás, se suele olvidar mencionarlo, de millares de fusilamiento de presos políticos- llegó como una especie de joya extraña, llena de ambigüedades y rincones secretos, en unos años en los que el culto de verdad había pasado a convertirse en una actividad subversiva. No se me ocurre qué clase de extraña ofuscación debió de cegar a los censores ante una novela que era la más ácida y, en un sentido profundo, la más desgarradoramente irónica visión de aquella España que hoy, con la perspectiva que dan los años, se nos aparece como un tenebroso país al que se había hecho retroceder a su noche más oscura.”²

Si bien que el título de la novela *Nada* está sacado del hecho de que la protagonista Andrea no realiza nada durante su estancia en la casa de sus parientes en Barcelona de lo que ella había esperado, lo que opina el traductor de la novela *Nada*

¹ Delibes, M., *La guerra civil en una novela.*, publicada en “ABC” y “La Vanguardia” en el verano de 1980. (Citado por *ibíd.*, pp. 162-163.)

² Alfaya, J., *Releer Nada.*, p. 185. citado en: http://www.carmenlaforet.com/vista_por/31.%20Javier%20Alfaya.pdf Autores: Javier Alfaya Localización: *Revista de Occidente*, ISSN 0034-8635, N° 290-291, 2005, pgs. 180-189 Idioma: español. p. 185. Sacado el 22 de Abril de 2015.

en árabe al titularla .¹ “لا جديد” (*Sin novedades*), y se ve también en las últimas páginas de la novela *Nada*:

“Recordaba la terrible esperanza, el anhelo de vida con que las había subido por primera vez. Me marcaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces.”(Laforet, 2009:297).

De otro lado, el traductor de la novela *Nada* en árabe Mijail Ramsis opina que esta novela es una de las mejores novelas que expresan las vivencias de los españoles de la postguerra española, porque los personajes que vivieron la guerra civil en la novela expresan sus propios sentimientos, y sus propios opiniones de sí mismos:

"الأمر الذي جعل لهذه القصة هذا القدر الكبير من القيمة الأدبية هو ما تميزت به من أصالة شملت جميع عناصر العمل الأدبي، قد تميزت أحداثها بنوع جديد من الواقعية ينطوي على الجرأة من إيراد الوقائع على حقيقتها القاسية مع إبراز المشاعر التي تحيط بها. و تميزت بأسلوبها، الأصيل في تحليل النفوس البشرية و تعريتها، لا عن طريق التحليلات النفسية المملة و لكن عن طريق عرض تصرفات هؤلاء الأشخاص و آرائهم الشخصية عن أنفسهم، و هي بذلك تضع نفوسهم على المشرحة لتظهر لنا ما يعتدل فيها من خير و شر في نفس الوقت، و قد تميزت القصة أيضا بأن المشاعر و الأحاسيس و العواطف كان لها المقام الأول في القصة [...]"²

3.3. Inicio personal de la autora

En esta parte nos referimos a estudiar algunos comentarios de algunos críticos que critican el inicio personal de la obra de Carmen Laforet y estiman que la autora ha tocado gran parte de su obra de la propia sustancia de su vida. Porque uno de los puntos que ha captado la atención de la crítica literaria sobre la novela *Nada* es la presencia de huellas bibliográficas de la misma autora del libro en ella. De un lado, la

¹ Prólogo de Mijail Ramsis en LAFORET, C., *La Gadid*. Traducción al árabe de *Nada* de Carmen Laforet de Mija'il Ramsis, clásicos Hispánicos N° 7, Edit. Instituto hispano- árabe de cultura, Madrid,1980.

² *Ibíd.*,p.9. Traducción propia:” El gran valor literario que tiene esta novela viene de la particularidad que caracteriza todos los componentes de la obra, y sus acontecimientos se determinan por el audacia en la descripción de la realidad cruda, con la revelación de los sentimientos que vienen con ella. Igualmente, la novela se caracteriza por la singularidad en el análisis de las almas humanas y su revelación total, no con análisis psicológicos aburridos, sino por la revelación de los comportamientos de los protagonistas con sus propios opiniones de sí mismos. Por eso, disecciona sus personalidades para revelar el mal y el bien que reside en ellos al mismo tiempo, esta novela se caracteriza también por la gran importancia que tienen en ella los sentimientos.”

heroína de la historia y la autora se parecen en muchas cosas, entre ellas la estancia en la ciudad de Barcelona para los estudios en la casa de los parientes de la madre difunta, tener la misma edad y tíos artistas; eso dejó a muchos críticos opinar que la novela es autobiográfica, mientras que de otro lado, otros pensaron que la novela fue nutrida solamente por la vida de Carmen Laforet.

La construcción autobiográfica de su primera novela lo afirma muchos críticos; como por ejemplo su hijo, el escritor y el traductor Agustín Cerezales Laforet cuando opina que con su novela *La insolación* se empieza otro periodo en la producción de su madre donde se disminuye el marco de la autobiografía que se encuentra en sus novelas anteriores¹, y le documenta Juan Ramón Jiménez cuando considera que la novela *Nada* fue nutrida por la propia sustancia de la vida de su autora². Del mismo modo, Santos Sanz Villanueva considera que la novela *Nada* es una novela autobiográfica porque en ella se encuentran muchas cosas parecidas a la vida de la autora³.

Sin embargo, la señora Carmen Laforet afirma que no hay ninguna relación entre los personajes ficticios de su obra y de su vida personal: “[...] – ¡por Dios!– no es mi autobiografía, como han querido ver algunos críticos.”⁴ Y añade en la misma página refiriéndose a sus novelas: “[...] en ninguna de ellas, sin embargo, he querido retratarme.”⁵

Joaquín de Entreambasaguas encuentra que las dos primeras novelas de Carmen Laforet son ligadas íntimamente a la vida de su autora, porque ambas novelas presentan similitudes con la vida de Laforet, y narran la historia de una joven chica que quiere iniciar el camino de su vida, por eso cambia el lugar donde encuentra la opresión y va a otro donde cree posible realizar sus sueños⁶:

“Difícil o imposible es probar lo que de autobiografía deja un autor en su creación, y más aún si ése lo niega, como corrientemente ha hecho Carmen Laforet; pero también es lícito al crítico considerarlo, ahondando con los recursos de sus observaciones. Me

¹Cerezales Laforet, A., *Carmen Laforet*, op. cit., p. 26.

²Jiménez, J R., *A Carmen Laforet*. Wachington, marzo 1946. Publicado en «Insula». 25, enero 1948. (Citado por ibíd., p. 138.)

³ Sanz Villanueva, S., *Historia de la novela social española*, op. cit., p. 286.

⁴ Laforet, C., *Mis páginas mejores*, op. cit., p.9.

⁵ Ibíd., p.9.

⁶ Para las informaciones sobre la segunda novela de Carmen laforet ver el artículo citado, o: Laforet, C., *la isla y los demonios*, Edit. Destino., Barcelona. 1977.

incline a suponer que la autobiografía es el fundamento de las dos novelas de Carmen Laforet, que encuentro estrechamente unidas, sin posible separación, para comprenderlas íntegramente. Lo autobiográfico deja en la obra una huella inconfundible, que no depende de que se afirme o se niegue, ni siquiera de que sea fiel a la realidad o desfigurado estéticamente. La huella de la autobiografía en la obra del escritor se percibe en el sentido fundamental que tiene en su creación y al esfuerzo a que obligue para adaptar a estos cimientos-a veces incognoscibles-todo lo que se va edificando literariamente después, sin poder evitar que se perciba ese latido intenso a través de lo realizado.”¹

Igualmente su hijo añade que la semejanza entre la llegada de Andrea a la ciudad de Barcelona y la llegada de su madre a Barcelona es inevitable no asociarlos juntos, ya que la autora y su personaje llegan a Barcelona para estudiar, y se alojan en la casa de la abuela materna, y juntas reaccionan a la vida de postguerra española de manera casi similar, la autora escribiendo una novela que relata las vivencias de postguerra española y la protagonista observando su entorno en forma de memorias:

“Es inevitable poner en relación el principio de *Nada* con la llegada de Carmen Laforet a Barcelona. Como en Andrea, no hay duda de que mi madre tuvo que darse también el choque entre una persona sin guerra y una ciudad devastada por ella. Contraste que le permitiría aislar el conflicto y ver cómo la guerra sigue latente, enquistada como una larva en el ámbito y las costumbres de los hombres. Los tres años que pasan en Barcelona en la casa de sus abuelos (muerto él y muy anciana ella), su reacción ante la España supurante fue todo lo contrario de lo que se puede esperar de una sensibilidad virgen. Lejos de encerrarse o marchitarse se curiosidad por los demás, adopta la inequívoca actitud de quien busca para encontrarse...”²

3.4. Valoración de la autora

Esta parte revela la actitud de la autora delante de la gran acogida de su novela *Nada* por el público y por la crítica.

Por un lado, Laforet escribió su novela en boca de una joven chica porque lo consideraba necesario a causa de su falta de experiencia en la vida a causa de su juventud:

¹ De entreambaguas,J., *La segunda novela de Carmen Laforet*. Revista de literatura, I, 1952. (Citado por Cerezales Laforet, A. *Carmen Laforet*.,op.cit., p. 143.)

² *Ibíd.*,p.16.

“Cuando yo escribí la novela tenía muchas impresiones acumuladas en soledad, y una instintiva sabiduría: la de darme cuenta que si era cierto que yo podía ver y sentir ciertas cosas que aceptaba o rechazaba mi sensibilidad, no tenía experiencia para juzgarlas. Por ese motivo puse el relato en boca de una jovencilla que es casi una sombra que cuenta.”¹

Por otro lado, la autora declara en una carta a la autora Carmen Conde que ella ha escrito *Nada* como un retrato humano de algunas vivencias sin tener en la cabeza criticar o denunciar cosas buenas o malas, y que ella niega de manera absoluta la clasificación de su novela como novela de protesta:

“Muchas gracias por el largo artículo que me dedica. No merece mi novela tanto, ni tan discusión. Sin embargo – le repito-, se lo agradezco mucho. Le quiero decir a usted una cosa, querida Florentina, sin embargo... (A nadie he dicho nada de mi libro. Ni he hecho ningún comentario a ningún artículo.) Pero a usted quiero decirle que en una cosa está equivocada: Yo no quise hacer ninguna tesis en mi novela. No pensé en las fuerzas del bien ni del mal al escribirla. No busqué ningún efecto del horror tampoco. Jugué sencillamente más, ni, al escribir, lo que me saldría. No me interesa más que el elemento humano en la novela.”²

Después de *Nada*, Carmen Laforet pasó por unas dudas sobre su camino literario, hasta pensó no escribir nunca después del éxito que tuvo la novela en el momento de su aparición porque temía no poder realizar una obra como la primera:

“No sé si escribiré más. Orgullosa como era yo, con el orgullo de los veinte años, decidí que tamaña abnegación solo valía la pena para un resultado inmenso, y por muchas tentaciones que a mis veinte años me dieran de hacerlo, no me creí incluida nunca en el número de genios. Dije sencillamente que yo no era escritora y que yo no escribiría más”³.

¹Laforet, C., *Mis páginas mejores*, op.cit.,p.13.

² Caballé, A; Rolón, I., op.cit.,p.181.

³ Ibíd. .,p.181.

Conclusión

Nuestro propósito en este trabajo ha sido realizar un análisis semiótico de la novela *Nada* de Carmen Laforet para realzar todos signos semióticos que existen en ella y que puedan conducirnos a mensajes secretos por parte de la autora porque la novela ha sido escrita durante un periodo de censura que es el franquismo.

En el primer capítulo hemos llegado a que la semiótica es una ciencia pluridisciplinar que estudia de un lado el lenguaje humano, las manifestaciones culturales y obras literarias. Por un lado, en la semiótica lingüística se estudian las articulaciones sémicas menores hasta llegar a las articulaciones mayores y se dividen los componentes de la semiótica en tres grandes ramas que son la sintaxis (relaciones sintácticas del signo), la semántica (relaciones semánticas del signo) y la pragmática (relación con la persona que recibe el signo). Las tres grandes ramas de la semiótica, pueden ser empleadas en el análisis de los relatos porque las oraciones de los relatos tienen un plan sintáctico y un plan semántico. El plan sintáctico se compone de un sujeto, un objeto y un predicado; mientras que en el plan semántico las mismas oraciones se componen de nombres propios, sustantivos, adjetivos y verbos.

Del mismo modo, como la semiótica es una investigación sobre los signos, los teóricos se interesan a la obra literaria como signo, donde distinguen entre los conceptos historia y relato como unidades mínimas, para dirigir sus atenciones después a estudiar otras unidades mayores como: el aspecto, las teorías que analizan la composición de los relatos como el tiempo, la perspectiva, los narradores ,el análisis de las relaciones entre los personajes , además del análisis de los cuentos maravillosos por estructura, tema , función de los personajes y por estructura.

Igualmente, El análisis de la obra literaria con la teoría de lectura considera la obra como un vínculo de comunicación del autor con el lector, eso es una consideración pragmática de la obra literaria. Por eso concluimos que existe una semiótica literaria que estudia las obras literarias desde el lado semiótico. Sin embargo, la diferencia que se halla entre la semiótica lingüística y literaria es casi la misma entre la denotación y la connotación porque la semiótica lingüística analiza el lenguaje humano buscando dar una significación para sus signos, mientras que la

semiótica literaria analiza los signos en la obra literaria empleando la semiótica como materia de investigación para analizar las composiciones de una obra literaria.

En lo que concierne la construcción de la novela *Nada* en el segundo capítulo, vemos que esta novela trata del drama de una familia barcelonesa que paso por la guerra civil afectada psicológica y materialmente. El discurso de la novela se caracteriza por ser fácil empleando al mismo tiempo algunas figuras retóricas. Además, la novela se divide en lo que concierne el tiempo en la época antes de la guerra, durante la guerra expresado por los recuerdos de los protagonistas y durante la postguerra. Además, el espacio interior de la novela es en general triste, y eso se ve en la casa de la calle de Aribau; y socialmente, el espacio se divide en un espacio para los pobres que es la casa de la calle Aribau y el barrio chino, y otro para los ricos que es las casas y calles donde viven los amigos de Andrea.

En el tercer capítulo, “Temática y personajes” encontramos que la novela trata de la escasez moral y material vivida en la postguerra española que ha dejado los personajes enloquecerse. Por eso Laforet trata de expresar eso en temáticas como la pobreza, la situación de la mujer ante la sociedad y el ansia de libertad que tuvo por la opresión ejercida por la sociedad sobre ella que se ve muy bien en la novela, porque en muchas ocasiones los hombres recuerdan a la protagonista principal su situación de mujer que debe ser obediente.

Los conceptos que pueden ilustrar los signos semióticos en la novela *Nada* son la división de la novela en un lado sintáctico (relación de unidades entre sí), un lado semántico (contenidos: temas, personajes) y en un aspecto verbal (diálogos y narración). Además, la fotografía que existe en la encuadernación de la novela que puede ser considerada como un signo semiótico que refleja la situación de Andrea que anda en el camino de la vida sola; de otro lado, la aplicación de los conceptos pragmáticos de interacción entre el lector y autor como comunicación se aplica en *Nada* entre Carmen Laforet como autora y los españoles de la postguerra española inmediata que pueden ver la familia de la calle de Aribau como el reflejo de sus preocupaciones. Por lo mismo, Los protagonistas con su desequilibrio de personalidad doble, ofrecen un campo amplio de análisis para los semas negativos y positivos que se ven en la mayoría de los personajes de la novela en lo que concierne

sus condiciones psicológicas y materiales, y que sirve también para el análisis sémico y para la elaboración de los cuadrados semióticos que visualizan las contradicciones de los protagonistas visualizadas en un cuadrado. Por eso, concluimos que la novela *Nada* se entrega al estudio sémico con el cual hemos podido profundizar más el sentido del texto.

Igualmente, deducimos que la novela *Nada* es una novela que pertenece al Tremendismo porque es una novela de postguerra que lleva en su temática una carga de dramatismo que se ve en la miseria, el suicidio del tío de Andrea, Román al final de la novela con el desequilibrio mental de los otros personajes; porque el desequilibrio psicológico de los personajes, según Eugeneo Serrano¹ una de las características de esa generación, y los temas crueles aparecen en el Tremendismo como lo corrobora Carmen Conde²

Los personajes de la novela *Nada* son personajes que demuestran el vacío axiológico: son personajes desequilibrados por la guerra civil española, y la miseria de la postguerra para todos los personajes pobres y de clase media, y la falta de madurez en lo que concierne Andrea.

Muchos personajes de la novela han sido torturados psicológicamente por los recuerdos de la guerra y por la miseria durante la postguerra, por eso vuelcan esa tortura sobre los otros personajes de su entorno como es el caso de Juan que maltrata a su esposa a causa de la miseria, y de Andrea que deja de vivir en la casa de sus parientes para huir de la locura de sus tíos que casi la contaminó, además de la opresión de su tía Angustias que había sido en el pasado una oprimida.

El vacío de valores en que viven los personajes está reemplazado por valores franquistas en lo que concierne el papel de la mujer en la sociedad, y eso se ve en la afirmación de Angustias de que el papel de la mujer es el matrimonio o la religión, y

¹ Serrano Eugenio. «*Bajos fondos literarios*», p. 5, núm. 7: 1– IX– 1950, de Correo literatura. (citado por Martínez Cachero, JM. *La novela española entre 1936 y 1980 Historia de una aventura*., Edit., Castalia., Madrid., 1986., p. 120.)

² Carmen Conde. «*Nada o la novela atómica*», p. 663, núm. 18, 1946, de Cuadernos de Literatura contemporánea, Madrid. (Citado por *Ibíd.*, p. 119.)

se ve conjuntamente en la desaprobación de las tías casadas a la abuela en lo que concierne su preferencia a sus hijos varones en el pasado (pensamos que expresa la preferencia de la sociedad española de la postguerra de los hombres más que las mujeres). Por eso, creemos que esa llegada de nuevos valores a la sociedad es un mensaje tácito que la autora quiere demostrar en su novela. Conjuntamente el final abierto de la novela *Nada* donde la protagonista Andrea deja la casa de sus parientes para ir a trabajar y estudiar a Madrid es a nuestra opinión otro mensaje implícito de Carmen Laforet donde expresa que el solo camino que puede recurrir una mujer sola en la vida es tomar su destino por las manos estudiando o trabajando porque la sola persona con quien una mujer puede contarse es sí misma.

La crítica literaria reaccionó a la aparición de la novela de maneras diferentes; dentro de las críticas que hemos conseguido agrupar, unos críticos alababan a la autora que trató la realidad social de España durante la postguerra con mucha sensibilidad, y otros consideraban la primera novela de Carmen Laforet como una obra vacía de sentido y subjetiva en cuanto a su manera de crítica y desnudar la realidad. Sin embargo, *Nada* de Carmen Laforet, no había sido afectada por la crítica negativa porque una gran parte de los críticos insistían que la novela era un documento colectivo, un reflejo de la sociedad, y un testimonio sensible de una autora joven que describía los sufrimientos humanos de la España recién salida de la guerra.

Por conclusión, Pensamos que la novela *Nada* no es una novela que critica la realidad de la sociedad española durante la postguerra, sino una novela social que refleja la realidad cruda de la situación de España en la postguerra valiéndose de un espectador (Andrea), que refleja lo que ve y oye; empleando al mismo tiempo mensajes tácitos como hemos dicho antes, para desnudar la realidad presentándola al lector de forma indirecta sin denuncia alguna. Por eso, podemos decir que *Nada* de Carmen Laforet es uno de los espejos donde puede la sociedad española de los años cuarenta ver a sí misma de forma muy fiel.

Bibliografía

Obras para los capítulos teóricos:

- BARTHES, Roland., *Système de la mode*, Edit. Le Seuil, Paris, 1967.
- BARTHES, Roland., *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Edit, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1977.
- BARTHES, Roland., *L'aventure Sémiologique*, Edit . Le Seuil, Paris, 1985.
- BARTHES, Roland., *Critique et vérité* .Paris, Edit. Le Seuil, Paris, 1999.
- BARTHES ,Roland., *S/Z*, Edit .Siglo veintiuno editores,Argentina,2004.
- BAJTÍN, Mijail., *Teoría y estética de la novela.*, Edit. Taurus, Madrid, 1989.
- BLANCHOT, Maurice., *L'espace Littéraire*, Edit.Galimard, Paris,1955.
- BOBES NAVES, María del Carmen., *La semiótica como teoría lingüística* , Edit. Gredos, Madrid, 1976.
- DU BORD, Claude-Henry., *LA Philosophie tout simplement*, Edit. Eyrolles, Paris,2007.
- ECO, Umberto., *Lector in fabula la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Edit. Lumen, Barcelona, 1993.
- ECO, Umberto., *Tratado de semiótica general*, Edit. Lumen, Barcelona, 2000.
- GENETTE, Gérard., *Figure III*. Edit, Le seuil, Paris, 1972.
- GENETTE, Gérard., *Introduction à l'architexte*, Edit, Le Seuil, Paris, 1979.
- GENETTE, Gérard.,*Nouveau discours du récit*, Edit, Le Seuil, Paris,1983
- GREIMAS, Algirdas Julien., *Du sens Essais sémiotiques*, Edit . Le Seuil, Paris, 1970.
- GREIMAS, Algirdas Julien., *Semántica estructural investigación metodológica*, Gredos, Madrid. 1987.
- MORISS, Charles., *Fundamentos de la teoría de los signos*, Edit Paidós, Barcelona,1985.
- RASTIER, François., *Sémantique interprétative*, Edit ,PUF.Paris, primera edicion 1987, edicion actual 2009.
- SPERBER, Dan., *El simbolismo en general*, Edit, Anthropos,Barcelona,1988.
- SEARLE, John., *Actos de habla ensayo de filosofía del lenguaje*, Edit. Planeta – De Agostini,S. A, Buenos Aires,1994.

- TODOROV, Tzvetan., *Gramática del Decamerón*, Edit. Taller de Ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1973.
- TODOROV, Tzvetan., *La notion de littérature*, Edit. Le Seuil, Paris, 1987.
- WELLEK, René ; WARREN, Austin., *Teoría literaria*, Edit. Gredos, Madrid, 1993.

Obras de Carmen Laforet:

- LAFORET, Carmen., *Literaria Laforet Nada.*, Edit. Destino. Barcelona. Segunda impresión marzo de 2009. Primera edición junio de 2008.
- LAFORET, Carmen., *Mis páginas mejores.*, Editorial Gredos, Madrid, 1956.
- Prologo de Mijail Ramsis en LAFORET, Carmen., *La Gadiid*. Traducción al árabe de Nada de Carmen Laforet de Mijail Ramsis, clásicos Hispánicos Nº 7, Edit. Instituto hispano-árabe de cultura, Madrid, 1980.

Estudios sobre El Tremendismo:

- MARTÍNEZ CACHERO, José María., *La novela española entre 1936 y 1980 Historia de una aventura*, Edit. Castalia, Madrid, 1986.
- ROBERTS, Gemma., *Temas Existenciales En La Novela Española De Postguerra*. Madrid, Editorial Gredos, S. A, Madrid, 1978.

Libros de crítica sobre “Nada” de Carmen Laforet:

- ALLÓN DE AHARO, Pedro., *Historia Breve de La Literatura Española En Su Contexto*, Editorial Playor, Madrid, 1986.
- CABALLÉ, Anna; ROLÓN, Israel., *Carmen Laforet una mujer en fuga*, Edit. RBA libros, S.A., Barcelona, 2010.
- CEREZALES LAFORET, Agustín., *Carmen Laforet.*, Edición del Ministerio de Cultura, Dirección general de promoción del libro y cinematografía, Madrid, 1982.
- G NORA. Eugenio., *La novela española contemporánea (1939–1967), t. III*. Edit. Gredos, Madrid, 1973.

–NEGRÓ ACEDO, Luis., *Discurso literario y discurso político del Franquismo*, Foca ediciones y distribuciones generales, S. L, Madrid, 2008.

– SANZ VILLANUEVA, Santos., *Historia de la novela social española*, Edición Alhambra, Madrid, 1980.

– SANZ VILLANUEVA, Santos., *Historia de la literatura española El siglo XX*, Editorial Ariel, Barcelona, 1983, 1988.

Libros de historia:

– TUSELL, Javier., *Dictadura Franquista y Democracia, 1939 – 2004 Historia de España, XIV*, Edición crítica, Barcelona, 2005.

- ROCA I GIRONA, Jordi., *De la pureza a la maternidad La construcción del género femenino en la postguerra española*, Ministerio de Educación y Cultura, sin lugar, 1996.

Diccionario:

-DELAMAR, Jacque ;DELAMAR, François ;MALVILLE, Elisabeth - Gélis ;DELAMAR, Laurent. *Garnier Delamar Dictionnaire illustré de termes de médecine*. Paris, Maloine 29° edition, Paris, 2008.

Libros electrónicos:

- GENETTE, Gérard., Una parte de *Palimpsestes*. Paris, 1982 en <http://vitrine.edenlivres.fr/publications/43275>. Consultado el 19 Julio de 2015.

- PROPP, Vladimir., *Morfología del cuento*, Edit. Fundamentos. Segunda edición, En <https://isaimoreno.files.wordpress.com/2014/01/morfologc3ada-del-cuento-vladimir-propp.pdf>. Consultado el 14 de Julio.

-PERRAULT, Charles. *Contes Contes de ma mère l'Oye Histoires ou contes des temps passés*. Edit. Les Broulapey, bibliothèque numérique normande. En http://www.ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/perrault_contes.pdf consultado el 11 de Marzo de 2016.

-DURÁN Y LALAGUNA, Paloma., *El voto femenino en España*, Edit, Asamblea de Madrid Servicio de Publicaciones, Madrid, 2007. En <http://www.asambleamadrid.es/ES/ActividadParlamentaria/PublicacionesdeAsamblea/PublicacionesNoOficiales/Documents/voto%20femenino.pdf> consultado el 11 de Marzo de 2016.

- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia editora de libros s.a.México, 1981. En <https://dl.dropboxusercontent.com/u/22368785/Biblioteca/Todorov.pdf> consultado el 11 de Diciembre de 2015.

-Coordinacion: FATÁS, Guillermo; CENTELLAS, Ricardo. *Goya Qué valor! What Courage!*, Edit, Caja De Ahorros de la inmaculada de Aragón, Aragón,1999. En <http://155.210.60.69/InfoGoya/Repositorio/Libros/QueValorEN.pdf> consultado el 11 de Marzo de 2016.

- Coordinadores: VILLEGAS, Irlanda; REYES, David; ROJAS RAMIREZ, Carlos. *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales*. Colección Investigación colectiva 6. Edición Universidad Veracruzana. Biblioteca Digital de Humanidades. Dirección General del Área Académica de Humanidades, 2010. En: <http://www.uv.mx/bdh/files/2014/08/libro-1-literatura-comparada.pdf>. Consultado el 18 de noviembre de 2014.

- JAUSS, Hans Robert. Una parte del libro *Historia de la literatura como provocación*. En http://www.hermeneia.net/MASTER/Jauss_Historia_literatura.pdf. Consultado el 14 de Julio de 2015.

Artículo sobre Nada:

- HARO TECGLÉN, Eduardo. «Así éramos en los años cuarenta». El País Semanal, 5\ 6\1994. En <http://www.vespito.net/historia/franco/40ft.html>. Consultado el 18 de Diciembre de 2014.

- CEREZALES LAFORET, Agustín. *La memoria inédita de Carmen Laforet*. Citado en <http://www.elcultural.com/revista/letras/La-memoria-inedita-de-Carmen-Laforet/9051>. Sacado el 20 de noviembre de 2015.

-ALFAYA, Javier ., *Releer Nada.*, citado en: http://www.carmenlaforet.com/vista_por/31.%20Javier%20Alfaya.pdf Autores: Javier Alfaya Localizaci?n: Revista de Occidente, ISSN 0034-8635, N? 290-291, 2005 , p?gs. 180-189 Idioma: espa?ol . Sacado el 22 de Abril de 2015.

Otros artículos sobre los capítulos teóricos:

- TODOROV, Tzvetan. *Les catégories du récit littéraire*. In: Communications, 8, 1966. pp, 126-127. En http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1120. Consultado el 1 de Julio de 2015.

- TODOROV, Tzvetan., *L'héritage méthodologique du formalisme*. In: L'Homme, 1965, tome 5 n°1. pp. 64-83. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_04394216_1965_num_5_1_366688Ci, pp, 67 -68. Consultado en el 1 de Julio de 2015.

-SOLER, Marta; FLECHA, Ramón. *Desde los actos de habla de Austin a los actos comunicativos. Perspectivas desde Searle, Habermas y CREA*. Revista Signos.2010 / 43. Número Especial Monográfico N° 2.P, 365. En <http://www.scielo.cl/pdf/signos/v43s2/a07.pdf>. Consultado el 8 de Mayo de 2015.

- ALCARAZ-VARÓ, Eduardo. *Claves sintácticas de la estilística lingüística*. En <http://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/3189/b1105931x.pdf?sequence=1>. Consultado el 31 de octubre de 2015.

-MODERADO, José Luis. *Huguet Jaume*. en <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=7578> consultado en 6de febrero de 2016.

- JAUSS ,Hans Robert., *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*. En <http://teorialiteraria1unlp.blog.com/files/2013/05/97439249-Jauss-ElLectorComo Instancia. pdf> . Consultado el 13 de Mayo de 2015.

- Edit : Fondation Maison des sciences de l'Homme. *Étienne Souriau* <https://trivium.revues.org/pdf/3674> consultado el14 de Marzo de 2016.

Anexos

1- Ejemplos de la novela *Nada* de Carmen Laforet:

Andrea, cuando llegaba a la casa de sus parientes barceloneses tenía una gran esperanza en la vida, y no llegó solamente con la maleta cargada sino con la cabeza llena de sueños:

“Por dificultades en el último momento para adquirir billetes, llegué a Barcelona a medianoche, y no me esperaba nadie.

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. La sangre, después del viaje largo y cansado, me empezaba a circular en las piernas entumecidas y con una sonrisa de asombro miraba la gran Estación de Francia y los grupos que se formaban entre las personas que estaban aguardando el expreso y los que llegábamos con tres horas de retraso.

[...]

Empecé a seguir –una gota entre la corriente- el rumbo de la masa humana que, cargada de maletas, se volcaba en la salida. Mi equipaje era un maletón muy pesado- porque estaba casi lleno de libros- y lo llevaba yo misma con toda la fuerza de mi juventud y de mi ansiosa expectación.” (Laforet, 2009:13)

Además, los habitantes de la casa de sus tíos son perturbados y tristes que aspiran a dejar la casa de locos donde viven, por eso el tío de la protagonista Andrea, Román dice a su sobrina que todos son locos y tristes salvo ella que es aún una nueva llegada:

“-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.”(Laforet, 2009:42).

Por fin, notamos que Andrea deja de ser inocente y sonadora, y se convierte en una chica madura que aspira a realizar algo en su porvenir lejos de la casa de sus parientes valiéndose con sus propios esfuerzos y del trabajo que va a encontrar en Madrid en la oficina del padre de Ena. Por eso, cuando va a dejar la casa de sus parientes Andrea expresa la desesperanza que encontró en Barcelona cuando dice:

“No me podía dormir. Encontraba idiota sentir otra vez aquella ansiosa expectación que un año antes, en el pueblo, me hacía saltar de la cama cada media hora, temiendo perder el tren de las seis, y no podía evitarla. No tenía ahora las mismas ilusiones, pero aquella partida me emocionaba como una liberación. El padre de Ena, que había venido a Barcelona por unos días, a la mañana siguiente me vendría a recoger para que los acompañara en su viaje de vuelta a Madrid. Haríamos el viaje en su automóvil.

Estaba ya vestida cuando el chofer llamó discretamente a la puerta. [...]

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

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, 2009:297-298).

2-La lista de las funciones de los treinta uno personajes de Propp:

- 1° ausencia
- 2° prohibición
- 3° infracción
- 4° investigación ;
- 5° información:
- 6° decepción:
- 7° sumisión:
- 8° traición:
- 8ª falta:
- 9° mandamiento:
- 10 ° decisión del héroe:
- 11 ° partida:
- 12° asignación de una prueba:
- 13° afrontamiento de la prueba:
- 14°recepción del adyuvante:
- 15°traslado espacial:
- 16°combate:
- 17°marca:
- 18°victoria:
- 19°liquidación de la falta:
- 20°retorno:
- 21°persecución:
- 22° liberación:
- 23° llegada de incognito.
- 24° V. más arriba 8.a.

25° asignación de una prueba.
26° logro:
27° reconocimiento:
28° revelación del traidor;
29° revelación del héroe;
30° castigo:
31° bodas.¹

3-La lista de temas o fuerza temática de soriau:

- amor (sexual o familiar. o de amistad -juntando a él admiración, responsabilidad moral, cura de almas);
- fanatismo religioso o político;
- codicia, avaricia, deseo de riquezas, de lujo, de placer, de la belleza ambiente, de honores, de autoridad, de placeres, de orgullo;
- envidia. Celos;
- odio, deseo de venganza;
- curiosidad (concreta, vital o metafísica);
- patriotismo;
- deseo de un cierto trabajo y vocación (religiosa, científica, artística de viajero, de hombre de negocios, de vida militar o política);
- necesidad de reposo, de paz, de asilo, de liberación, de libertad;
- necesidad de Otra Cosa y de en Otra Parte;
- necesidad de exaltación, de acción sea la que fuere
- necesidad de sentirse vivir, de realizarse, de completarse;
- vértigo de todos los abismos del mal o de la experiencia;
- todos los temores ;

miedo a la muerte.
al pecado, a los remordimientos.
al dolor. a la miseria.
a la fealdad ambiente.
a la enfermedad,
al tedio.
a la pérdida del amor;
temor a la desdicha de los que nos están próximos, de Su Sufrimiento o de su muerte, de su abyección moral, de su envilecimiento;
temor o esperanza de las cosas del más allá (?)²

¹ Greimas, A J., *Semántica estructural investigación metodológica.*,op.cit.,p.296.

² *Ibíd.* .,pp.278.

جامعة الجزائر 2
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة الألمانية، الإسبانية و الإيطالية

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الإسباني

فراغ القيم في "لا جديد" (نادا) لكارمن لافوريت
تحليل سيميائي و موضوعي

إنجاز:

المشرف:

حماش هبة

البروفيسورة الدكتورة زروقي صليحة

أعضاء اللجنة:

- رئيس اللجنة: نشيدة حرفوشي (أستاذ محاضر أ-): جامعة الجزائر 2

-المؤطر: زروقي صليحة (بروفيسور دكتور): جامعة الجزائر 2

-الأستاذ الممتحن: مليكة زرماني (أستاذ محاضر ب-): جامعة الجزائر 2

الجزائر -2016-

ملخص:

في عمل ما بعد التدرج هذا المعنون: "فراغ القيم في رواية لا جديد لكارمن لافوريت تحليل سيميائي و موضوعي"، سنحاول القيام بدراسة الخطاب السردية من ناحية المقاربة السيميائية ومن ناحية مكوناتها التحليلية و الموضوعات التي تنطرق لها.

اختيارنا لهذا الموضوع يعود إلى الاهتمام الذي نوليه لكتابات فترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية المليئة بالدراما. من بين روايات هذه الفترة، رواية "لا جديد (نادا)"¹ لروائية كارمن لافوريت تعد إحدى الروايات الأكثر تمثيلا للمدرسة الأدبية التريمنديسمو (الفترة الرهيبة)، لأنها تنقل حقا نظرة شاهدا عن الوضع السيء للمجتمع الإسباني و قساوة واقع فترة ما بعد الحرب الأهلية.

ما جعلنا نميل لاختار هذا الموضوع هو الظروف التاريخية و الاجتماعية التي ميزت ظهور أول رواية للكاتبة كارمن لافوريت ، من حيث نشأتها في جو يتميز بالرقابة على الأعمال الأدبية.

هدفنا عند دراسة هذه الرواية هو إظهار جانب الرمز السيميائي لإخراج كل ما لم يتم قوله في النص لأنه كتب في فترة حكم فرنثيسكو فرانكو التي تتميز رقابة على الأعمال الأدبية و الرقابة على المجتمع بشكل عام، و رغم هذا عرف رواجاً كبيراً. لهذا سنقوم بإثبات أن الروائية لافوريت أخفت خطابها الحقيقي و استعملت خطاب غير مباشر لترسل عبره رسائل مُشَفَّرَةً حتى تعبر عن أفكارها بكل حرية، بالرغم من وفرة تعابيرها، باستعمال أساليب و طرق تعبيرية خاصة بها.

في إشكاليتنا نريد التنطرق إلى النقاط الرئيسية التالية:

هل توجد سيميائية خاصة بالأدب؟ ، و ما هو الفرق بين السيميائية العادية و بينها إن وجدت؟

ما هي المفاهيم الموجودة في الرواية التي قد تعطينا رموز سيميائية؟

هل يمكن أن توجه الرواية التي ندرسها إلى الدراسة السيميائية التي تعمق مفهوم النص؟

هل تعد رواية "لا جديد" لكارمن لافوريت مثالا عن فراغ القيم لفترة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية؟

هل كان للنقد الأدبي دور في إنقاص مصداقية الكاتبة؟

يتكون عملنا من فهرس، مقدمة، ثلاثة فصول، خاتمة، مراجع و ملحقات.

¹ لا جديد هو ترجمة لنادا لكارمن لافوريت من قبل المعهد العربي الإسباني لمدرسة عام 1980 ، قام بها المصري ميخائيل رمسيس.

في الفصل الأول "الوحدة النظرية" سنحاول تطوير مفاهيم خاصة بسمياء علم اللغة بالإعتماد على بوبس نابس ماريا دلكارمن، شارل موريس، أومبيرتو إيكوا، رولون بارت، تودوروفو و غريماس ألجيرداس جوليان. مع دراسة لأفعال اللغة حسب سيرل، من جهة أخرى نتطرق إلى المكونات السيميائية مع المفاهيم الخاصة بالجدول السيميائي حسب غريماس و غاستي.

أيضا، سنعرف مفاهيم خاصة بالسمياء الأدبية السوفيتية في ما يخص "نظرية القصة" حسب دراسات جيرار جينات، أومبيرتو إيكوا، تزفيتان تودوروفو و فلاديمير بروب.

في نفس الوقت سنتطرق إلى نظرية القراءة بالإعتماد على أعمال لغاستي فرونسوا، جاوس هانس روبرت و بارت رولن.

في الفصل الثاني "بناء العمل الأدبي" سنقوم بتحليل رواية "لا جديد" و بتحليل خطابها عبر السمياء الروائية. أيضا سنستعمل نظريات جينات لاستخراج التناص و النص المتوازي الموجودين فيها، كما سنقسم المقاطع الروائية في الرواية، بعدها سنحلل المكان و الزمان باستعمال نظريات باختين و جينات.

في الفصل الثالث "المكونات الموضوعية و الشخصيات"؛ سنخرج كل مواضيع ما بعد الحرب التي تتعلق بالأزمات الاجتماعية و الاختلالات النفسية التي وضعتها الكاتبة في روايتها.

من جهة أخرى، سنظهر مميزات الشخصيات، و نقوم بجرد الشخصيات و عمل مخطط لهم، حتى نقوم بعدها بوضع مخطط الفاعلين حسب غريماس في "السميانتيك البنوية"، بالإضافة إلى تحليل لوظيفة الشخصيات حسب بروب. في نفس الوقت سنطبق نظرية المربع السيميائي حسب غريماس و سنحاول ربط العلاقة بين الشخصيات الخيالية في الرواية مع أشخاص واقعيين أثر وجودهم في كارمن لافوريت لأنهم من وسطها العائلي أو من أصدقائها.

أخيرا، سنطبق الميئانص حسب نظرية جينيت و نعرف بالآراء الإيجابية و السلبية حول الكاتبة و الرواية، ذلك للدفاع عنها ضد الهجمات الغير مبررة، بالإعتماد على أعمال لنقاد مثل ابن كاتبة الرواية ثيريتالس لافوريت أغوستين، و نقاد آخرين كنيغروا آثيدوا لويس، خ نورا إيوخينيو و كاتبي لكتاب سيرة ذاتية عن كارمن لافوريت كبالي أنا مع رولون إسرائيل.