

La novela gótica y paralelos en *Nada* de Carmen Laforet

by Aileen Dever

Quinnipiac University

A la memoria de José Luis Luengo Santaló

Lo desconocido siempre ha fascinado a los seres humanos. Aparte de la exploración científica y la sublimación religiosa, la fascinación se ha manifestado en forma de temor. Eros y Thánatos han sido las verdaderas musas. Y Thánatos ha tenido una estrechísima relación con Fobos y Deimos. La literatura lo ha demostrado cumplidamente. Hay muchos tipos de miedo y Hambre, Guerra, Peste, Muerte se han arreglado muy bien para asustar a los seres humanos. Sin embargo hay otro agente del miedo: Pan, el miedo “sagrado.” El pánico que produce lo que está fuera de la experiencia cotidiana, lo imposible. Es el tipo de situación que explota el relato fantástico, es decir, el relato enigmático que carece de cualquier justificación *a posteriori*, y lleva a la imposibilidad posible. Se trata de la asunción de un mal que no es lo contrario al bien, sino lo antinatural como los pájaros agresivos de Du Maurier. De ahí que uno de los recursos más eficaces para producir desasosiego sea la inversión de valores. La locura, que tiende un inquietante puente entre lo natural y el mal, es otra fuente de escalofrío y sirve de inspiración y justificación al relato. Todorov afirmó que el relato fantástico, obra de ficción, es también obra de verdad porque entre el autor y sus héroes la frontera que los separa es sutil y ambigua (31). Algunos autores tratan de explicar lo inexplicable. Si la explicación es racionalista (Radcliffe) el relato pierde fuerza; si

religiosa (Poe) la gana. Poe se apoya en lo más duro de la doctrina calvinista y sus logros son universalmente reconocidos (Hyslop125-126).

La novela gótica está constituida por una agrupación de los primeros relatos fantásticos. Para un lector actual, la novela gótica es una mezcla heterogénea de aventuras, exotismo, fantasía y romanticismo. Lo abigarrado de los argumentos hizo que su vida fuera, si no efímera, sí corta. El género se agotó pronto, pero no murió, toda vez que se dividió en dos subgéneros tan vitales que, hoy en día, siguen gozando de una envidiable vitalidad. Los subgéneros son: el relato de terror y el *roman feuilleton*. El primero nació muy pronto, cuando aún la novela gótica estaba bien viva, en la famosa reunión ginebrina de 1816. Es probable que tanto Mary Shelley como John Polidori pensaron escribir relatos góticos, pero les salió otra cosa. Lo que separa las obras de Shelley y Polidori de las góticas, aparte de la longitud, radica en el elemento fantástico. Si del cuento de Shelley se elimina la animación de la criatura, la historia desaparece. Igualmente, sólo la inmortalidad de Ruthven sostiene el relato. En cambio, la novela gótica se mantiene aunque se elimine su parte fantástica. Naturalmente cambia, pero sigue siendo un relato coherente. En la novela gótica, el elemento fantástico es importante, pero siempre accesorio. El otro subgénero, el *roman feuilleton* fue conocido en España como *folletín*. Fueron muchas las obras que se publicaron por entregas, bien como publicaciones autónomas, bien como parte integrante de los periódicos. En España fue muy popular, en ese género, Manuel Fernández y González. Sus obras, situadas en una peculiar Edad Media, estaban llenas de intrigas, desafíos, pasadizos secretos y bebedizos.

Fue Horace Walpole el primero en darse cuenta del partido que podía sacarse de los elementos mágicos de *Hamlet* y *Macbeth*. Sacó los elementos de contexto, los mezcló con viejos libros de caballerías, los colocó en países lejanos, con escenarios que parecen sacados de los primeros lienzos de Friedrich y los unió con argamasa proveniente de los prerrománticos alemanes. En 1764 publicó *The Castle of Otranto*, la primera de las llamadas novelas góticas con lo que logró un éxito sin precedentes. El éxito de aquella obra movió a otros escritores a seguir sus pasos. A través de una epígona influyó en Ann Radcliffe. Esta última, con *The Mysteries of Udolpho* (1794), consiguió el mayor éxito editorial, de un libro profano, hasta el momento. Todas las familias, donde hubiera lectores, contaron con la obra en sus bibliotecas. Y no sólo fue popular en Inglaterra. Se tradujo muy pronto al español y francés. Todos los europeos cultos lo leían lo cual facilitó su difusión (Caro Baroja 8-9).

No puede negarse que Radcliffe es maestra en crear atmósferas peculiares. Los paisajes exteriores son claramente románticos, con edificios ruinosos y páramos desolados, difuminados ambos por la luz plateada de una luna encelajada. En los interiores encontramos estancias, en las que la decadencia ha dejado su huella, acumulación de enseres polvorientos y mal conservados. También abundan ambientes claustrofóbicos creados con un par de adjetivos. Para el lector actual, la obra resulta pesada y previsible, pero hay que reconocer cuanto de innovadora tuvo su técnica. Ifor Evans rastrea la influencia de Radcliffe hasta las hermanas Brontë (234). Barry Jordan también afirma que la inspiración literaria de *Nada* proviene de una mezcla fértil “of generic borrowings from romance, Gothic fiction, folk and fairy tales, mystery stories,

confessional literature, not to mention its reminiscences of Proust, Dostoevsky and the Brontës” (106).

Entre el conjunto de las novelas góticas y *Nada* existe una serie de paralelos. De cada hoja de los relatos góticos (incluso los escritos por mujeres) destila la misoginia. Los personajes femeninos están poco dibujados, son extremadamente abúlicos o abiertamente satánicos. Han nacido para sufrir o para perder al hombre. En *Vathek* de William Beckford, las figuras femeninas son inconsistentes o malvadas. La única excepción es medio tonta. Los cuerpos femeninos se señalan como bellos, pero no hay voluptuosidad alguna en las descripciones. La descripción de la madre del califa, Carathis (probablemente el recuerdo de su dominante madre tendría algo que ver con ello), no tiene desperdicio: “This Princess was so far from being influenced by scruples, that she was as wicked, as woman could be; which is not saying a little; for the sex pique themselves on their superiority, in every competition.” (29) La buena señora se hacía acompañar por esclavas negras con costumbres tan encantadoras como buscar por los cementerios a gules amistosos con los que copular. (92) El harén del palacio es conocido como *The Retreat of Mirth, or the Dangerous* (3). La fría descripción y el mal trato que hace de las mujeres contrasta con las encendidas palabras que dedica a los efebos, hasta hacer sospechar una acendrada pedofilia.

Tampoco Matthew Lewis en *The Monk* consigue bosquejar bien las figuras femeninas. Tal vez se deba a la juventud, pero parece temer y desear, a un tiempo, a la Mujer. Los caracteres femeninos son trazados con colores primarios, sin mezclas, sin matices. Son malas, malísimas, satánicas (Rodolfa, la priora de las Clarisas, Matilde) o

buenas y tontas (Inés, Antonia, Elvira). Charles Maturin en *Melmoth the Wanderer* es el primero de los góticos en pintar figuras femeninas consistentes.

Los personajes femeninos de *Nada* en su mayoría son anodinos. Quien alcanza la felicidad, como la madre de Ena, lo hace gracias al sometimiento al criterio del varón. Las restantes sufren. Especialmente notable es el retrato de Gloria. Juan le maltrata físicamente y al resto de la familia, con las excepciones de la abuela y Andrea, verbalmente. Pero la furia de Juan proviene del hecho que Gloria subvierte las normas patriarcales de la sociedad al traer ella dinero a casa manteniendo así a la familia. Angustias también odia a su cuñada, a quien atribuye la responsabilidad de la degradación de Juan. De suficiente inteligencia para apreciar su absoluta carencia de valía, Juan golpea a Gloria o a Angustias si se pone en duda (71-72; 128-129). La abuela, de quien es el favorito, le protege y le halaga, sin que ello le libre de invectivas: “—¡Cállate, mamá, y no me hagas maldecir de ti! ¡No me hagas maldecir!” (33) A Gloria, Román a un tiempo la desprecia y la desea (34). La madre de Ena estuvo enamorada de Román, quien le exigía pruebas de amor como cortarse el pelo y, cuando se las brindaba, la humillaba: “¿por qué has hecho esa estupidez, mujer? ¿Por qué eres como un perro para mí?” (235) Con Andrea, Román se mantiene en una superioridad condescendiente, pero la utiliza como espectadora y muchos de los números montados “abajo” no parecen tener otro sentido que el de ser vistos por ella. Sólo Ena parece sugerir el nacimiento de la mujer nueva, capaz de hacerse dueña de sus actos y aprender de sus fracasos.

Las novelas góticas también tienen en común la localización exótica. Todas transcurren al sur y hacia levante. Cuando mucho se puede permitir un interludio en los

bosques alemanes. La mayoría transcurre en España. Inglaterra y España siempre han estado bastante unidas, y los nombres “sonaban”. Además, España aparecía como uno de los más recios puntales de la “Red Woman” y, como los católicos no estaban precisamente bien vistos en la Inglaterra gótica, constituía el escenario ideal para todo tipo de cosas raras. En *The Monk*, las descripciones de Alemania son vívidas. Se aprecia que conocía el país. Todo lo contrario a España, del que sólo tenía conocimiento libresco. Ha leído reseñas de Lope, de Calderón, del Romancero Viejo y ha leído *Don Quixote de la mancha*.

La Barcelona de Laforet está recreada en su imaginación y esa particular ciudad es la que vierte al papel. Contiene referencias a nombres urbanos, pero no hay una descripción de la ciudad. A la llegada presenta las luces y el rumor de la vida que encuentra.¹ Por boca de Gerardo se da a conocer delirantes planes urbanísticos (que de haberse hecho realidad hubiesen arruinado el barrio gótico.) Al perseguir a Juan que sale frenético en busca de Gloria cuando el Niño está enfermo, la descripción de Andrea es de una ciudad sacada de la pintura: “Me parecía que algunas calles tenían, diluido en la oscuridad, un vaho rojizo. Otras, una luz azulina...” (176) No se dice nada de los bombardeos sufridos, de los destrozos de la guerra; sólo aparece una iglesia quemada por los rojos, con paredes ahumadas y cristales rotos, pero con culto. Nos habla del retorno de los coches de caballos más como un detalle pintoresco que como un indicativo de miseria. También menciona los gasógenos que afean los automóviles, pero permiten que Jaime lleve de excursión a Ena y a la narradora.²

Resulta delirante la bohemia de la panda de Guíxols sin embargo. A la pandilla se le nota el primer Verlaine aún envuelto en leche. En otro ámbito, la absenta de Iturdiaga o

el rescate del dinero prestado serían el contrapunto cómico de un drama. Dado el tiempo en que está situado el relato lo que indica es la más absoluta y voluntaria desconexión con su época. No se trata de la riqueza sobre la miseria, sino de ignorar que los viajes a los que alude eran imposibles. Aún se necesitaban pasaportes para ciertos desplazamientos interiores y la red ferroviaria había quedado tan dañada por la guerra que retrasos de ocho y doce horas eran habituales. Las conferencias telefónicas, por supuesto manuales, también tenían demoras de ocho y más horas. El país de Laforet es un país interior a ella misma. No puede servir de referencia histórica. Pero claro está que de haber descrito la ciudad “real” jamás hubiese alcanzado, no ya el premio, sino la publicación.

Otra característica común a las novelas góticas lo es al resto de la novela de la época. Se trata de la complicación argumental, con un gran número de personajes secundarios que permiten desarrollos autónomos. En *Nada* hay un verdadero desfile de personajes secundarios, la mayor parte sin nombre pero algunos importantes como la hermana de Gloria.

Coinciden las novelas góticas también en los recursos técnicos. Se recurre a las posadas, como lugar de encuentro, para justificar la aparición de personajes, siguiendo a clásicos como Chaucer. Son nuevos, en cambio, los modos de causar desasosiego. Se emplean los escenarios claustrofóbicos, cerrados, oscuros, ruinosos o atestados. Laforet usa técnicas en las que los góticos fueron pioneros. Por ejemplo, un recurso para crear inquietud es colocar al protagonista en un escenario común al que, uno o varios objetos, su disposición o estado, convierten en insólito:

Here he stood for a moment, surveying
the relics of faded grandeur which it ex-

| Parecía una casa de brujas aquel cuarto
| de baño. Las paredes tiznadas conser-

habited—the sumptuous tapestry—the long and low sofas of velvet, with frames heavily carved and gilded—the floor in- laid with small squares of fine marble.... Now, instead of a blaze of lights, and a splendid and busy crowd, they reflected only the rays of the one glimmering lamp.... ...and the count, as he entered, was struck with the funereal appearance which the dark arras gave to it. (Radcliffe, vol. 2: 217-218)	 	vaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza. Por todas partes los desconchados abrían sus bocas desdentadas rezumantes de hu- medad. Sobre el espejo, porque no cabía en otro sitio, habían colocado un bodegón macabre de besugos pálidos y cebollas sobre fondo negro. La lo- cura sonreía en los grifos torcidos. (Laforet 17)
---	--	--

Lo más novedoso lo constituye la adecuación del ritmo del relato a los propios de los

sueños de angustia como caída y persecución que son comunes a todos los seres

humanos. Poe dominó magistralmente esa técnica como se ve en “The Tell-Tale Heart”:

“One of his eyes resembled that of a vulture – a pale blue eye, with a film over it.

Whenever it fell upon me, my blood ran cold; and so by degrees – very gradually – I

made up my mind to take the life of the old man, and thus rid myself of the eye for ever.”

(121) Laforet también usa ese sistema:

Guided by the moon-beams, he proceeded up the stair-case with slow and cautious steps. He looked round him every moment with apprehension and anxiety. He saw a spy in every shadow, and heard a voice in every murmur of the night-breeze. (Lewis 293)	 	Según iba subiendo la escalera me cogió entre sus garras el conocido y anodino silencio de que estaba impregnada.... A cada peldaño tenía la impresión de que mis zapatos se hacían más pesados. Toda la sangre del cuerpo me bajaba a las piernas y yo me iba quedando pálida.(Laforet 255-56)
---	-------------------------------	---

Los góticos fueron precursores de lo que luego se llamó paisajes románticos. En
el caso de los góticos, podríamos afirmar que su gusto viene de los paisajistas holandeses.

En *Nada* existe un gusto parecido:

In all Madrid there was no spot more		La Catedral se levantaba en una armonía
--------------------------------------	--	---

beautiful.... The hour now added to the beauty of the scene. The full moon, ranging through a blue and cloudless sky, shed upon the trees a trembling luster.... Buried in himself, the monk approached the spot. The universal calm had communicated itself to his bosom, and a voluptuous tranquility spread languor through his soul. (Lewis 73 – 74)	severa, estilizada en formas casi vegetales, hasta la altura del limpio cielo mediterráneo. Una paz, una imponente claridad se derriamaba de la arquitectura maravillosa. En derredor de sus trazos oscuros resaltaba la noche brillante, rondando lentamente al compás de las horas. Dejé que aquel profundo hechizo de las formas me penetrara.... (Laforet 116)
--	--

También en las novelas góticas cabe citar la relajación religiosa. Dios es el gran ausente. El infierno está aquí y ahora, en la tierra. Del paraíso nada se sabe. En *The Monk* no hay preocupaciones ultraterrenas. La malvada priora es linchada por la multitud. Ambrosio agoniza durante seis días. Los buenos son recompensados en la tierra. Se hace hincapié en que el mayor castigo es la pérdida de la esperanza. Todas las intervenciones sobrenaturales (casi todas, en Beckford hay alguna celeste) son demoníacas. El factor ético interviene y los dones infernales nunca son disfrutados (siguiendo las tradiciones alemanes, que las españolas eran más generosas.) Los malvados son duramente castigados, pero en la tierra. Nada se nos dice de un presunto castigo en otra vida. El juicio sobre la religiosidad española en *The Monk* antes parece sacado de un exabrupto de Cowper que de la observación. Con Madrid, Lewis es duro: "...in a city where superstition reigns with such despotic sway as in Madrid, to seek for true devotion would be a fruitless attempt." (35) Acto seguido describe el ambiente en la catedral de los Capuchinos. La atmósfera está estupendamente conseguida pero el conocimiento que muestra de la ortodoxia católica y sus herejías es muy pequeño. Hace que Ambrosio trabee conocimiento con las pasiones amorosas a través de Shakespeare. Pero un fraile español del siglo XVII no sabía inglés. Sólo sabían inglés diplomáticos y comerciantes, porque aún era un idioma poco extendido. Y Shakespeare tardó bastante en ser traducido al

español. Un fraile, culto, conocería la sensualidad, si librescamente hubiera de conocerla, a través de los poetas grecolatinos, de la propia Biblia, o de los místicos hispanos con contagio sufí.

Charles Maturin, un hombre erudito, con profundo conocimiento de la religión y de la cultura española tiene poco que ver con el resto de los góticos. *Melmoth the Wanderer* está constituido por un conjunto de novelitas a las que la figura del Errabundo sirve de nexo y justificación. De todas las historias, dos son las mejores. La de Monçada es francamente buena. La descripción de la vida conventual es durísima. Al igual que en *The Monk*, el infierno está en la tierra, aquí y ahora.³ No hay paraíso, no hay esperanza. Se desea la muerte, a veces se busca, como aniquilación, sin esperanza ultraterrena. La otra historia que se destaca es la de la doncella que naufraga. El autor se deja llevar por sus simpatías roussonianas y pinta un cuadro edénico. Hace un repaso rápido de las religiones y muestra al Cristianismo como la mejor. Ataca al clero secular católico, especialmente a la Compañía de Jesús. En cambio el clero regular es pintado con colores favorables.

Es notable la falta de esperanza teológica también en *Nada*.⁴ Ciertamente se cita el nombre de Dios en alguna ocasión, pero Dios no aparece. Lo que se nos relata es un infierno puro y duro, donde se ha perdido hasta el recuerdo de la esperanza. Sólo la abuela parece pensar en otra vida, pero rápidamente se dice que estaba trastornada. El infierno está en la calle Aribau. La muerte es el fin, la aniquilación. (251)

Otra característica común a las novelas góticas está relacionada con la anterior y es la predestinación. Los personajes tienen escasa, o ninguna capacidad de maniobra. Aparecen más como títeres que como personas. No son dueños de su destino. Sólo

Maturin crea un rebelde, pero es la suya una rebeldía *sui generis*. Los personajes son abúlicos. En *Nada* los personajes se presentan sin fuerzas, poseídos de la convicción de la existencia de un sino fatal, al que no pueden escapar. Una fuerza superior mueve a los personajes. Se muestran incapaces de influir en su propio destino. Sólo Ena marca la diferencia, presentando algunos rasgos de mujer fuerte. Pero su madre aceptó al esposo que le fue señalado por su padre después de que éste le alejó de Román, quien aceptó dinero por salir de su vida. La madre de Ena se sometió a su marido de un modo absolutamente pasivo. Andrea por su parte deja que la vida transcurra, mostrando verdadero horror a la acción. Cuando se enfrenta con el mundo de Pons, no lucha para alcanzarlo, se limita a sentirse en ridículo y huir. Comprende su actitud y trata de justificarse: “Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora.” (224) Logra, al cabo, la liberación, pero no por su esfuerzo, sino por la intervención (mejor se diría mandato) de una fuerza exterior, Ena. Consigue de su padre un trabajo para Andrea en Madrid que podrá compaginar con los estudios. Juan tampoco es capaz de encontrarse otro trabajo que alguna clase de pintura o una eventual sustitución de vigilante nocturno. Es evidente además que los miles de pesetas que obtiene Guíxols por sus cuadros remarca la ínfima calidad de la producción de Juan. Su hermano Román ha intentado comenzar el estudio de Ingeniería y de Medicina, fracasando en todo. Estudió violín y composición, demostrando talento pero su incuria le impidió progresar. (232) Sin embargo Román no se engaña como a veces llega a hacerlo Juan y en sus desprecios late un gran dolor. Se sabe degenerado, sin fuerzas para salir del ambiente y se deleita agriando las relaciones de los de “abajo”, sintiéndose como un demiurgo, dueño de sus vidas. (91)

Otro motivo que se destaca en las novelas góticas es la individualidad. Sólo la persona tiene entidad. Temporalmente puede existir la pareja o la familia, pero la desgracia, la pérdida de la esperanza, rompe todos los vínculos y el ser humano se encuentra solo ante el dolor. En *The Monk* Ambrosio protege a un joven novicio, muy guapo e inteligente, que responde al epiceno nombre de Rosario. El tal se revela, primero como doncella enamorada y luego como súcubo. En *Nada*, la individualidad es también un elemento sobresaliente. Andrea es huérfana de madre y padre que murió en la guerra en el lado nacional. Abandona la casa de la abuela, tras un año escaso de estancia, sin afectos o enlaces emocionales, con ingratos recuerdos de la familia que pronto archivará. Hasta cierto punto víctima de la jerarquía social y el qué dirán, Angustias se queda soltera. Por otra parte, Antonia, la criada de la casa desde antiguo, elabora su propia comida, al margen de la familia. Desprecia a todos los habitantes de la casa, excepto a Román, a quien en cambio adora. También la abuela viuda parece flotar por la casa sola como un fantasma: “Yo nunca duermo, hijita, siempre estoy haciendo algo en la casa por las noches. Nunca, nunca duermo.” (18) Juan y Gloria tampoco encuentran la felicidad como pareja. Sin profesión, sin capacidad ni voluntad de trabajo, Juan depende absolutamente de su hermano Román pero éste muere por su propia mano. Un detalle particularmente extraño es la calificación que Andrea hace del dolor de Juan ante la muerte de Román. Lo califica de “impúdico” (281). En el Mediterráneo, jamás el dolor fue impúdico. Eso es cosa de los habitantes de las tierras brumosas del norte de Europa. Nadie se avergonzó jamás de su dolor y lo mostró sin vergüenza alguna.

Como otra coincidencia entre las novelas góticas hay que citar el escenario cerrado. Tal vez sea esta última la más notable. En ninguna de las novelas góticas el

‘mundo’ tiene influencia ni importancia. El Universo se contrae hasta alcanzar proporciones dimensionalmente asequibles al protagonista. No se trata de un universo a escala humana, sino de un cosmos individual. Los sucesos que pueden ocurrir más allá del cerrado entorno que envuelve al actor, pertenecen a otra dimensión y por ende, pueden y deben ser ignorados. El universo de *Nada* es denso en sí, en el sentido de no poder ser perturbado por influencia alguna, ajena al propio mundo. Esa clausura es la que proporciona el ambiente cerrado y asfixiante común a *Nada* y a las creaciones góticas y propicia la linealidad de los relatos al constituir los escenarios espacios conexos. Basta leer las descripciones que hacen Juan Marsé o Eduardo de Mendoza de la Barcelona de la época para comprender el carácter onírico de la ciudad de Laforet. Eugenio De Nora insiste en este concepto de espacio conexo, al señalar la insularidad como posible origen del “carácter en exceso ‘cerrado’ y solipsista del mundo de Laforet” (110).

Entre las novelas góticas y *Nada* no resulta difícil establecer coincidencias de fondo y de sentimientos expresados por parte de la protagonista en contacto con la realidad que la circunscribe. A lo largo de la novela hay un aura macabra. Al irse a la cama la primera noche Andrea confiesa que tiene miedo de meterse “en aquella cama parecida a un ataúd. Creo que estuve temblando de indefinibles terrores cuando apagué la vela.” (19)⁵ Los habitantes de la casa le inspiran desasosiego. En Román, Laforet construye un personaje bastante más complejo que sus antecesores góticos, pero ciertamente comparte bastantes características con el Montoni de Radcliffe. También podría ser un Vathek casero y sin esperanza de trascendencia. La locura que manifiestan sus tíos Román y Juan causa verdadero pánico en Andrea. (90) Román le dice que algún día ofrecerá a su idolillo de barro, el dios de los juegos y de las flores de los aztecas, el

cerebro de Juan y el corazón de Gloria o quizá el cerebro de Andrea misma. Además, la inestabilidad psicológica de Román y Juan se refleja en la casa de Aribau, desordenada y oscura.

Pero hay momentos en que Andrea también llega a dudar de su propia cordura después de pasar tiempo en la casa. Juan le había dado a su mujer una paliza terrible y Gloria se mete en la cama de Andrea. Ésta cuenta que “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...” (132). Barry Jordan percibe aquí “echoes of “Gothic vampirism” (43).

No cabe duda que gran parte del éxito literario de *Nada* proviene de los paralelos que tiene con las novelas góticas al crear un ambiente de desasosiego, incertidumbre y misterio que impulsa al lector a seguir leyendo. Pero la novela sólo pudo haber sido escrita por alguien muy joven. Exclusivamente una persona de muy poca edad puede disecar, con tan fría crueldad, las almas de quienes le rodean y al mismo tiempo ignorar el efecto catalizador de su mera presencia. Laforet hace que Andrea se marche, escapándose, sin pensar en Gloria ni en los demás: “Los primeros rayos del sol chocaban contra sus ventanas. Unos momentos después, la calle Aribau y Barcelona entera quedaban detrás de mí.” (295)

NOTAS

¹Algunos detalles pueden chocar al lector joven. Uno es la referencia al vigilante (13). El vigilante (llamado ‘sereno’ en todas partes) era eso, un vigilante armado con un rotén (chuzo, en Madrid), pagado mediante cuotas voluntarias del comercio y la vecindad, que llevaba consigo las llaves de los portales. Los portales se cerraban, por orden gubernativa, a una hora determinada. El vigilante abría las puertas a los noctámbulos y, caso de no haber luz, les entregaba una larga cerilla para alumbrarles la subida de la escalera. Generalmente eran confidentes policiales.

²El gasógeno era un generador portátil de gas de agua (CO + H₂). La escasez de gasolina producida por el bloqueo internacional al régimen de Franco, propició uso del gasógeno para el automóvil.

³Maturin conocía bien la obra de Lewis. Cita a *The Monk* en el primer capítulo de su *Melmoth*.

⁴Otro detalle que puede parecerle curioso al lector joven aparece cuando Andrea y Pons visitan la iglesia de Santa María del Mar con el motivo de que Andrea vea una muestra del puro gótico catalán: “Pons me dejó su sombrero, sonriendo al ver que lo torcía para ponérmelo.” (153) No es que hiciese sol, es que las mujeres, hasta bien entrada la década de los sesenta (1960), no podían entrar destocadas en los templos. De no llevar sombrero, habían de llevar velo. A menudo, a falta alguna de ambas prendas se cubrían con lo que podían. Era frecuente ver el grotesco espectáculo de una señora con un minúsculo moquero cabalgando, inseguro, sobre una espléndida cabellera.

⁵Aunque la vela podría parecer un toque “gótico”, en los ’40, e incluso en los ’50, eran frecuentes las restricciones, supresión del suministro de energía eléctrica durante ciertas horas para ahorrar energía. Laforet no las menciona explícitamente, pero las velas se usan con toda naturalidad.

OBRAS CITADAS

- Beckford, William. *Vathek*. Oxford: Oxford UP, 1983.
- Botting, Fred. *Gothic, the New Critical Idiom*. New York: Routledge, 1999.
- Caro Baroja, Julio. *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Prol. Jan Potocki. Madrid: Alianza, 1971.
- Cerezales, Agustín. *Carmen Laforet*. Madrid: Ministerio de culturas, 1982.
- de la Fuente, Inmaculada. *Mujeres de la posguerra*. Barcelona: Planeta, 2002.
- De Nora, Eugenio. *La novela española contemporánea*. Vol. 3. Madrid: Gredos, 1970.
- du Maurier, Daphne. "The Birds." *Daphne du Marier's Classics of the Macabre*. New York: Doubleday, 1987.
- Evans, Ifor. *A Short History of English Literature*. England: Penguin, 1976.
- Fernández y González, Manuel. *Historia de un hombre contada por su esqueleto*. Madrid: Témpora, 2002.
- Gubern, Román. "Mito y terror." *Revista de occidente* 158-159 (1994): 146-161.
- Haggerty, George. *Gothic Fiction/Gothic Form*. University Park: The Pennsylvania State UP, 1989.
- Hyslop, Lois and Francis. Eds. *Baudelaire on Poe*. Pennsylvania: Bald Eagle P, 1952.
- Illanes Adaro, Graciela. *La novelística de Carmen Laforet*. Madrid: Gredos, 1971.
- Johnson, Roberta. *Carmen Laforet*. Boston: Twayne, 1981.
- Jordan, Barry. *Laforet: Nada*. London: Grant and Cutler, 1993.
- Laforet, Carmen. *Nada*. Barcelona: Destino, 1963.

Lewis, Matthew. *The Monk*. New York: Grove P, 1952.

Marsé, Juan. *Esta cara de la luna*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

Maturin, Charles. *Melmoth the Wanderer*. Oxford: Oxford UP, 1989.

Mendoza, Eduardo. *El misterio de la cripta embrujada*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Poe, Edgar Allan. *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. New York:

Doubleday, 1966.

Polidori, John. "The Vampire." *Three Gothic Novels*. Ed. E. E. Bleiler. New York:

Dover, 1966.

Radcliffe, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. Vols. 1 & 2. New York: E. P. Dutton, 1931.

Shelley, Mary. *Frankenstein or, the Modern Prometheus*. New York: Modern Library,

1984.

Steeves, Harrison. Ed. *Three Eighteenth Century Romances*. New York: Charles

Scribner's Sons, 1931.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic, A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca:

Cornell UP, 1975.