

El mito de la adolescencia en *Aloma*, de Mercè Rodoreda, y *Nada*, de Carmen Laforet

MONTSERRAT ESCARTÍN GUAL

*Catedrática de Literatura Española
Universitat de Girona*

Aloma (1938) fue premio Creixells 1937 y es la primera gran novela de Mercè Rodoreda, reescrita en su madurez (1969). Se desarrolla en Barcelona, sobre el fondo histórico de los hechos de octubre de 1934. *Nada* (1945), premio Nadal 1944 y primera novela de Carmen Laforet, se sitúa en la misma ciudad pero durante la posguerra. En ambas, sus protagonistas dan cuerpo a la ciudad con sus paseos y, en ese sentido, sus historias suponen dos novelas modernas por su componente psicológico y urbano.

Las dos piezas están protagonizadas por muchachas cuyas experiencias pro- vocarán que den un paso fundamental en su crecimiento, empujándolas a salir de la adolescencia y entrar en la madurez. La irrupción de la sexualidad será el primer conflicto grave en la vida de ambas. En *Aloma*, la protagonista es una joven de 18 años que vivirá una experiencia sentimental decisiva: quedarse embarazada y afrontar una maternidad en solitario. La novela analiza la relación amorosa entre ella, soñadora e ignorante, y Robert, hombre maduro y con experiencia. De muchacha risueña, Aloma se convertirá en mujer infeliz, condenada al desprecio y a la soledad. Su historia trágica demuestra que las esperanzas son propias de la adolescencia, pero que la vida adulta es otra cosa. Su desengaño se viste de resignación y nos transporta del mundo de los sueños al de la realidad¹.

En comparación con la dureza de *Aloma*, *Nada* es una novela más sutil, cuya protagonista, joven introvertida, romántica y sedienta de amor, sólo es testigo de una serie de conflictos ajenos y se limita a sentirse desdichada:

«Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible salirme de él»².

¹ La obra fue acogida elogiosamente por la crítica: «*Aloma* no volia sinó ésser la novel·la d'una noia jove "sense importància". I la importància li ve d'això», F. TRABAL, «Salut, *Aloma*», *Meridà*, n.º 21, 5.6.1938, p. 6.

² C. LAFORET, *Nada*, Barcelona, Destino, 1993, p. 224. Citaremos siempre por esta edición.

Se dice que a Andrea no le ha pasado «nada», como advierte el título, a diferencia de lo vivido por Aloma, que se convierte en tema y protagonista de la novela que lleva su nombre. El testimonio de la primera nace de su situación como espectadora ante los conflictos de los seres descentrados³ que viven en la casa familiar, donde permanecerá un año, mientras estudia en la Universidad. La obra termina cuando la joven se va a Madrid con su amiga para trabajar y poder finalizar allí la carrera. Abandonar el piso de la calle Aribau supondrá liberarse de un lastre y empezar a ser. De Barcelona, Andrea se lleva su aprendizaje vital con el hambre, la locura familiar, la amistad de Ena y los estudiantes universitarios, sus primeros desengaños amorosos y, en consecuencia, una cierta lucidez adquirida observando la realidad:

«Así suele suceder en las novelas, en las películas; pero en la vida... Me estaba dando cuenta yo, por primera vez, de que todo sigue, se hace gris, se arruina viviendo»⁴.

No importa que alguien nos narre en tercera persona la historia de Aloma y sea la propia Andrea quien nos cuente la suya propia; ambas novelas se convierten en relatos universales al perfilar el arquetipo de una muchacha adolescente cuyo pensar y sentir es constantemente analizado. En este sentido, las dos protagonistas comparten caracteres: su tendencia romántica a los sueños, la soledad, la introversión o la distancia entre su mundo de ensueños y el real. Todo ello junto al egoísmo propio de la edad que hace confesar a Andrea: «el único deseo de mi vida ha sido que me dejen en paz hacer mi capricho»⁵ y, a Aloma, ser recriminada por lo mismo: «Només voldries fer les coses que et vénen de gust»⁶. Este proceder infantil explica que ambas utilicen la pasividad como actitud rebelde: «Yo no concebía entonces más resistencia que la pasiva»⁷, «de vegades tenia una mena de necessitat de no fer el que feien els altres», «La passivitat d'Aloma, que la mirava com si no existís, l'anava posant frenètica»⁸. En consecuencia, la niña que es contrariada en sus deseos halla su único modo de afirmarse en el pensamiento: «Este es el momento –pensé– de poner mi mano sobre su brazo [...] No hice nada»⁹, «Aloma va estar a punt de saltar [...] Però va callar com sempre»¹⁰. Dicho de otro modo, Andrea sólo se siente segura cuando contempla a los demás o expresa sus sentimientos y sensualidad mediante sueños, delirios o alucinaciones, igual que Aloma.

³ Su tío Román es un sádico, neurasténico, que acaba suicidándose. El hermano de éste, Juan, maltrata a su esposa aunque es quien le mantiene y llora ante la muerte de Román, a pesar de saber que él y su mujer se entendían. La tía Angustias es una mujer frustrada que, tras una relación adúltera con su jefe, termina por refugiarse en un convento disfrazando su rencor de religiosidad masoquista y la abuela está loca.

⁴ C. LAFORET, *Nada*, 251.

⁵ *Ibidem* 108.

⁶ M. RODOREDA, *Aloma*, Barcelona, Edicions 62, 1998, p. 25. Citaremos siempre por esta edición.

⁷ C. LAFORET, *Nada*, 32.

⁸ M. RODOREDA, *Aloma*, 39-40 y 138.

⁹ C. LAFORET, *Nada*, 175.

¹⁰ M. RODOREDA, *Aloma*, 73.

Sin embargo, las dos tienen conocidas de su edad que sí saben lo que quieren y cómo conseguirlo: Maria Baixeras, junto a Aloma; y Ena, al lado de Andrea. La diferencia entre ambas protagonistas es que Aloma se halla más proyectada hacia el pasado —infancia feliz— o el futuro imaginado —el hijo—; es decir, vive en los sueños, y Andrea se mueve en el presente, aceptando el desmoronamiento de sus ilusiones, la ambigüedad e incertidumbre a medida que los desengaños se producen. En este sentido, la heroína de Rodoreda sufre un mayor grado de *bovarysimo*, distorsionando peligrosamente la realidad con su fantasía romántica, alimentada de cine o novelas, hasta el punto de querer vivir lo que ha imaginado. Aloma es eso: una muchacha encerrada, soñadora, sin preparación para enfrentarse con un mundo adulto, que fracasa en su experiencia con lo real cuando vive su primer encuentro amoroso al confundir el arte con la vida. Prueba de dicha capacidad de fantasear la encontramos cuando habla en voz alta, fingiendo que asiste a una fiesta, mientras cocina:

«Per no sentir-se tan abandonada es va posar a enraonar sola:

— Passi, el ball enamora. Quin vestit! Si vol parlarer; hem de dir-nos tantes coses... Avui la trobo més encisadora que mai, no sé què ho deu fer... Oh, Eleanora, la duc clavada al cor...»¹¹.

Para la adolescente, ser amada es ser escogida y Aloma necesita creer que un hombre la elige para sentirse valiosa: «A ella també li hauria agradat que els homes la mirassin, que només estiguessin per ella»¹², Andrea resume muy bien dicho deseo:

«Tal vez el sentido de la vida para una mujer consiste únicamente en ser descubierta así, mirada de manera que ella misma se sienta irradiante de luz»¹³.

En *Aloma*, dicha literaturización de la existencia se simboliza con la compra de una novela por parte de la joven, al iniciarse la obra, y con el abandono de la misma al acabarse. Con este gesto, y el de romper unas falsas cartas de amor que ella ha escrito, Aloma abandonará su adolescencia. La lectura de dicha narración provoca un sueño a la protagonista en el que un gato la invita a leer y a no casarse: «No et deixis enganyar; no et casis. [...] Llegeix, llegeix»¹⁴. Se muestra así el carácter incompatible de ambas actividades: leer, fantasear con mirada infantil, o ser mujer y madre. Aloma, al dejar el libro, opta por dedicarse al hijo que espera, es decir, por la vida; mientras que Andrea, al hacer de sus vivencias una creación literaria, dará prioridad a lo intelectual y dejará en segundo plano el corazón, expresando así el triunfo de la literatura. A pesar de ello, *Nada* también es la historia del incumplimiento de los sueños

¹¹ *Ibidem* 75.

¹² *Ibidem* 39.

¹³ C. LAFORET, *Nada*, 215.

¹⁴ M. RODOREDA, *Aloma*, 21-22. «Sembla que per sortir-se'n d'una relació sexual que resulta sotmedora i emmalaltidora, la solució és la lectura.», J. POCH, *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, 1987, PPU, p. 49.

adolescentes, cuya moraleja recuerda que uno no debe fiarse de las concepciones infantiles del amor. Andrea es consciente de su tendencia personal a distorsionar los hechos y, en consecuencia, de la configuración romántica del escrito que redactará tras su experiencia en la calle Aribau. Dos rasgos que lo evidencian son: su creencia en el mito femenino que identifica la felicidad con el hecho de ser amada por un hombre (visible en los sentimientos que experimenta ante sus posibles parejas, Pons o Gerardo, y cuando es testigo de la relación de Ena con Jaime) y el sueño de ser rescatada, como Cenicienta, muy obvio en la ansiedad con que espera su primera fiesta:

«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. [...] contemplaba, temblorosa de emoción, mi transformación asombrosa en una rubia princesa —precisamente rubia, como describían los cuentos—»¹⁵.

Es decir, cuando Andrea se traslada a Barcelona es una huérfana, ilusionada con sueños de emancipación, aventura... y está expectante. Su llegada nocturna reúne los requisitos para ser una heroína de novela rosa que espera ver cumplido el sueño de «transformarse en princesa». Éste parece estar a punto de realizarse la primera vez que es invitada por un compañero rico de la Universidad a su fiesta de aniversario. Veamos sus ilusiones antes de ir a reunirse con su pretendiente:

«La idea de asistir a un baile, aunque fuera por la tarde —para mí la palabra baile evocaba un emocionante sueño de trajes de noche y suelos brillantes, que me había dejado la primera lectura del cuento de la Cenicienta—, me conmovía, porque yo [...] no había bailado “de verdad”, con un hombre, nunca»¹⁶.

Sin embargo, vestida de forma inadecuada, se siente intrusa en un espectáculo ajeno y acaba escabulléndose de un escenario donde no ha conseguido protagonizar nada. Sola en la calle, analiza su desencanto con frialdad y cinismo para acabar descubriendo que ha perdido su ingenuidad romántica en dicha fiesta:

«En realidad, mi pena de chiquilla desilusionada no merecía tanto aparato. Había leído rápidamente una hoja de mi vida que no valía la pena de recordar más. A mi lado, dolores más grandes me habían dejado indiferente hasta la burla...»¹⁷

De modo parecido, Aloma se prepara para la noche de San Juan:

«“Hem decidit de passar la revetlla fora de casa. Em fa tanta alegria que no hi puc pensar. M’estic canviant de forma el vestit blau.

¹⁵ C. LAPORET, *Nada*, 214-215.

¹⁶ *Ibidem* 202.

¹⁷ *Ibidem* 224.

Volia fer-me 'l llarg fins als peus afegint una faixa d'un blau més clar al baix de la faldilla, però no he gosat. Com que no he tingut mai cap vestit de ball, potser semblaria una disfressa i no sabria caminar.»¹⁸

Tras la verbena, su autoestima ha desaparecido: «...es va fer llàstima»¹⁸.

Después que Andrea fracasa en sus dos primeras tentativas de relación, aunque sin consecuencias dramáticas para ella, se va a Madrid sin haber encontrado a un hombre, víctima aún de las fantasías literarias y, en consecuencia, incapaz de entrar en la realidad. Crear historias es todavía una compulsión a la cual no puede renunciar; aunque sólo con la literatura parece difícil que pueda superar los traumas infantiles de desamor y vivir en un imaginario mundo de andrógina plenitud. Al empezar la novela, sabemos que Andrea trae una maleta llena de libros y un deseo: estudiar filosofía y letras. Su mirada libresca va relacionando lo que ve con lo que ha leído en diferentes obras literarias¹⁹; de ahí que el mundo sea: «como en los cuentos»; una situación, «como una novela del siglo pasado»; un personaje, «una heroína de una novela romántica» o ella misma se sienta: «como la Cenicienta del cuento, princesa por unas horas»²⁰. De hecho, ambas viven en un cosmos familiar del cual se sienten ajenas, sufriendo una soledad existencial que sólo pueden atenuar evadiéndose al mundo del ensueño o la lectura. Ante un mismo tipo de adolescente literaturizada, no resulta extraño que las dos protagonistas presenten reacciones similares; por ejemplo, gastarse el dinero en algo que alimenta sus sueños, más que su realidad material: Aloma compra una novela de amor feliz²¹, cuentos para su sobrino, papel de carta y un sobre; mientras que Andrea no come para poder pagar lo que cuestan los dulces, el cine, las flores o los regalos para su amiga. Análogamente, sus nombres hacen referencia a personajes de ficción: Aloma, a la esposa de Evast y madre de *Blanquerna* en la obra homónima de Ramón Llull, mujer que resuelve su futuro mediante el matrimonio y la maternidad. Andrea recuerda al náufrago de *El Criticón*, de Gracián, llamado Andrenio, símbolo del hombre (*aner-andros*) que va creciendo a través de la cultura y la experiencia, encarnando el ser en formación y un cierto talante varonil (Andrea no es coqueta, no se maquilla, no se casa y acaba escribiendo una novela). La primera es una heroína trágica predestinada; la segunda, un personaje que dese- aría asumir la construcción de su propio destino, aunque no lo hace.

La falta de entendimiento y la insatisfacción caracterizan las relaciones de aquellos que las rodean. Amorosas o familiares son infelices, marcadas por la presencia de hombres sin escrúpulos o tiránicos (Robert, Joan; Román, Juan) y

¹⁸ M. RODOREDA, *Aloma*, 78 y 84.

¹⁹ «Andrea está contaminada de la realidad ilusoria que le ha ofrecido un tipo de literatura para mujeres o que no siendo para mujeres, hallaba en éstas el público habitual.», D. RÓDENAS, *Nada*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 230.

²⁰ C. LAFORET, *Nada*, 22, 108, 234 y 214.

²¹ La novela es de Cèsar August Jordana, *Una mena d'amor*, que Rodoreda leyó de joven y por la que se sintió muy impresionada, como explica en entrevista a M. ROIG, «L'alè poètic de Mercè Rodoreda», *Retrats paral·lels* / 2, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976, p. 166.

mujeres víctimas de unas circunstancias y de su actitud sumisa (Anna, Gloria). El amor es visto como una lucha, trágica e infeliz, entre poderes²² en la que cada personaje encarna un mundo cerrado que no puede abrirse a otro. Tal vez por este motivo, el suicidio por degollación aparece en las dos novelas indicando el fracaso existencial y la incomunicación que rodea a ambas adolescentes. El hermano de Aloma, Daniel, un poeta, «s'havia tallat les venes amb un tros de vidre. [...] Es va agafar el coll amb una mà i va tancar els ulls.»²³; y el tío de Andrea, Román, músico, se suicida cortándose el cuello: «Se degolló con la navaja de afeitarse»²⁴.

El paso del tiempo funciona simbólicamente en ambos relatos con su idéntica duración de un año. En *Aloma*, el avance de las estaciones va en paralelo al proceso de madurez de la protagonista: el invierno ha sido triste y, con la primavera, llega Robert, el hombre que le traerá el amor, consumado la noche de San Juan como expresión de la sexualidad ardiente. Tras un cálido verano, la llegada del otoño comporta el fin de la relación y una serie de hechos dramáticos (muerte de Dani, partida de Robert y un embarazo en solitario durante el invierno). El aspecto temporal unido a la evolución del personaje intenta mostrar su degradación irreversible. En *Nada*, también se retrata un año en la vida de la adolescente Andrea, cerrando un ciclo estacional que empieza en octubre y termina en septiembre, indicando la muerte de unos sueños con el simbolismo del otoño. En mitad de la novela, también encontramos una noche de esto —la de San Pedro— en la cual la protagonista conoce el desencanto amoroso. Es decir, en ambas obras, asistimos a la primera aventura sentimental de una muchacha que acaba en desengaño, al pasar del sueño esperanzador a la realidad dura y frustrante. Vemos el amor a través de la mirada de unas adolescentes que lo viven con la ambigüedad entre la atracción y el rechazo, propia de su edad: «L'amor em fa fàstic», dice Aloma antes de su experiencia; califica el primer beso de «llarg i dolorós» o el encuentro sexual, «com si acabés de sortir d'una mena de mort»...; expresiones que nos preparan para el final: «Ella no estimaria mai més ningú. Detestava l'amor»²⁵. Algo semejante dice Andrea tras ser besada por primera vez:

«Yo era neciamente ingenua [...] Nunca me había besado un hombre y tenía la seguridad de que el primero que lo hiciera sería

²² En *Aloma*, Joan está acabado y arruina su patrimonio por mantener a su amante, Coral. Su mujer, Anna, es doble víctima: por este engaño y otros anteriores, así como por perder a su hijo, Dani. Robert ha huído de América dejando a una mujer y, cuando regresa para reunirse con ella, abandona sin escrúpulos a Aloma.

²³ M. RODOREDA, *Aloma*, 140.

²⁴ C. LAFORÉ, *Nada*, 276. Al acabar la novela, las referencias a la animalidad de Román preparan al lector para el tipo de muerte elegida: «Amigo mío, si sigues así, te degollaré como a un cerdo», 182; «Te quiero igual que al cerdo que se lleva al matadero», 205; «Román tiene un espíritu de pocilga», 264.

²⁵ M. RODOREDA, *Aloma*, 7, 69, 85 y 134. De adulta, la autora seguiría manteniendo esta postura: «L'amor? No el vull ni amb minúscules ni amb majúscules. És un joc que, a mi, em decep. No sé si guanyo o si perdo.», M. RODOREDA, *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, La sal editorial de les dones, 1985, p. 17.

escogido por mí entre todos. [...] era lo suficientemente atontada para no darme cuenta de que aquel era uno de los infinitos hombres que nacen sólo para sementales [...] Gerardo súbitamente me atrajo hacia sí y me besó en la boca. [...] me subió una oleada de asco por la saliva y el calor de sus labios gordos»²⁶.

El espacio es tan determinante en la estructura de *Nada* como en la de *Aloma* y recuerda el de las novelas góticas del siglo pasado (caso de *Wuthering heights* de Emily Brontë o *The fall of the house of Usher*, de Edgar Allan Poe). Todas estas novelas usan la casa de un modo análogo, como símbolo del alma humana y sus conflictos, a modo de pequeño mundo donde se reúnen los problemas y tensiones del hombre en su lucha con el bien y el mal. La evolución de la personalidad de Andrea se ve en términos espaciales; porque el piso familiar es el punto de partida de lo que le sucede, al representar la decadencia moral de cuya influencia siempre está tratando de escapar. La casa de *Aloma* se ubica en un barrio con el que la protagonista se identifica y tener que abandonarla –sobre todo su jardín– es sentirse expulsada del paraíso. En las dos, el ámbito del pariente suicida está en lo alto –sea el piso superior en que vivía Román o la buhardilla donde Daniel se quitó la vida– como sus aspiraciones, que acabarán sesgadas. Tanto en éstas como en otras novelas posteriores, la relación de la mujer con los espacios interiores es la espoleta de su rebeldía. De ahí, la fascinación por la calle que sienten ambas adolescentes, agudizada en Andrea por su claustrofobia y rechazo a la familia. Son las personas de otra generación quienes tratan de persuadirla para que no busque fuera de casa patrones de conducta subversivos:

«A veces se me ocurría pensar, con delicia, en lo que sucedería en casa. [...] Prefería mi vagabundeo libre», «salfa mucho a la calle. Corría por la ciudad debilitándome inútilmente»²⁷.

En *Aloma*, la acción de callejear expresa la soledad e incomunicación del personaje:

«Li van venir ganes de sortir, de caminar pels carrers solitaris, només pel gust de caminar», «A entrada de fosc no es va poder aguntar més i va sortir a passejar. Els carrers eren deserts»²⁸.

Como narraciones que abordan el mito de la adolescencia perdida, ambas novelas eligen usar la simbología como mecanismo para abrir y cerrar los relatos con imágenes recurrentes, precisamente de una casa. En *Nada*, un viaje de llegada y otro de partida de un piso-prisión-manicomio, descrito a través de sensaciones desagradables como humedad, frío, mal olor...:

«un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido», «La locura sonreía en los grifos torcidos», «El hedor que se advertía en toda

²⁶ C. LAFOPRET, *Nada*, 145.

²⁷ *Ibidem* 125 y 287.

²⁸ M. RODOREDA, *Aloma*, 43 y 87.

la casa llegó en una ráfaga más fuerte. Era un olor a porquería de gato», «Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea», «los olores estancados despedían un vaho de fantasma»²⁹.

Aloma se inicia con la referencia al jardín de la casa familiar y termina con su descripción cuando la protagonista está a punto de abandonarlo, expulsada del paraíso que representa la infancia feliz, al seguir el proceso irreversible de la vida humana (vender la propiedad es igual a un cambio de vida). La pérdida de un jardín lleno de flores, simboliza el fin de la adolescencia de la niña-flor,³⁰ quien entra en un nuevo espacio, cuya estrechez representará las dificultades de ser adulto: «La seva cambra era petita, amb una finestra que donava a un celobert fosc i esquitit».³¹

Así pues, en las dos obras y de forma análoga, se utiliza el abandono de una casa familiar para representar la salida de la etapa de la infancia-adolescencia. El final de *Nada* muestra que aquella casa-prisión de la primera parte se ha convertido en casa-sepulcro, en la tercera, donde enterrar la adolescencia de Andrea:

«La casa tan silenciosa que daba una extraña y sepulcral sensación», «empecé a sentir la presencia de la muerte en la casa»³².

Al salir del piso de Aribau, la joven deja atrás una etapa de su vida. Ella misma reconoce que, sin las ilusiones que sintió al llegar, «aquella partida me emocionaba como una liberación»³³. Algunos críticos han advertido que la novela cabe dentro de la categoría de *Bildungsroman*³⁴, o texto de formación, cuyos orígenes se remontan a la obra de Goethe: *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, porque hay un desarrollo lineal, un salvar obstáculos con el esfuerzo propio, el avance cronológico durante un año de la vida de su protagonista y la trama, que empieza y termina con un viaje. Además, la estructura de *Nada* se organiza en tres partes desde una situación de encierro a otra de escape, representando fases del crecimiento en su protagonista³⁵. La obra sería un intento de *bildungsroman*, en el que se analizaría el rito de pasaje de la adolescencia a la edad adulta, enmarcado en unas determinadas circunstancias históricas. Y decimos «intento» porque el aprendizaje de Andrea, que debería terminar en una noción de mejora y optimismo, acaba en la ambivalencia, ya que

²⁹ C. LAFORET, *Nada*, 14-15, 17, 18, 43 y 212.

³⁰ *Vid.*, en la nota 38, cómo se simboliza la pérdida de su virginidad aludiendo a las gardenias marchitas sobre su vestido.

³¹ M. RODOREDA, *Aloma*, 136.

³² C. LAFORET, *Nada*, 282 y 288.

³³ *Ibidem* 294.

³⁴ *Vid.* A.G. ANDREU, «Huellas textuales en el *bildungsroman* de Andrea», *Revista de Literatura*, LIX, 118 (1997), pp. 595-605; y B. JORDAN, «Laforet's *Nada* as female Bildung?», *Symposium*, XLVI, 2 (1992), pp. 105-118.

³⁵ «La división tripartita de la estructura se corresponde con los estadios por los que atraviesa Andrea en su lucha por alcanzar la independencia: la victoria sobre el primer obstáculo (Angustias) [...] la superación de nuevas pruebas (el hambre...) [...] y, finalmente, el desencanto y la ruina de las ilusiones.», D. RÓDENAS, *op. cit.*, 226.

ni el supuesto progreso social o moral de la protagonista al marchar de Barcelona le auguran un porvenir venturoso.

Si hay un tema común en *Nada* y *Aloma* es la distancia entre los sueños y la realidad cuando las jóvenes descubren el mundo y su dureza. Por ello, en ambas novelas, el final es abierto, como la vida. El último capítulo de *Nada* no es un final feliz, pues lo que aprende Andrea, al pasar de la adolescencia a la mayoría de edad, es que en la vida no existen finales felices. Lo mismo que *Aloma*, deseosa por educar a su hijo de un modo distinto, nos deja entrever las dificultades con las que se encontrará. En consecuencia, *Nada* y *Aloma* nos hablan de la educación sentimental de una joven y su gradual adquisición de juicio adulto; pero, al mismo tiempo, del afán por volver a la época sin problemas de la infancia al sentirse no preparada para afrontar con éxito la adultez, sea *Aloma*:

«Es va fer petita dins els braços del seu germà, tan desgraciat com ella, i va esclatar en plors per la soledat que venia»³⁶.

o Andrea:

«—... el hambre, la tristeza y la fuerza de mi juventud me llevaron a un delirio de sentimiento, a una necesidad física de ternura, ávida y polvorienta. [...] Algo que me hacía sentirme pequeña y apretada entre fuerzas cósmicas»³⁷.

Si la niñez es el tiempo de los proyectos y sueños, la edad madura es el de hacer lo posible y no hablar de lo irrealizable. El paso de una a otra supone alcanzar cierta sabiduría, visible al obrar de otra manera en un cambio específico. Y es la combinación de unos nuevos conocimientos y su práctica lo que hace que el individuo sea ya un adulto, cuando es capaz de decir sí o no a algo apoyándose sólo en su propio criterio. En este sentido, podemos afirmar que las dos novelas analizadas muestran el fin de la ingenuidad infantil y la pérdida de un modo romántico de ver la vida, pero sin llegar aún al saber hacer de una persona autónoma. Ambas jóvenes dicen sí a las circunstancias que el azar les pone delante; pero sin crear una solución para superarlas: Andrea acepta la inesperada oferta del padre de Ena y *Aloma* asume su embarazo sin plantearse su interrupción, ni decirselo a Robert.

En las dos obras, la edad de la adolescencia es decisiva para explicar algunas de las técnicas empleadas, sean metáforas, comparaciones, símbolos...; ya que los sentimientos experimentados por las jóvenes no siempre pueden ser descritos, pero sí sugeridos con alusiones. *Aloma* es una novela impresionista por cuanto crea un clima con cuatro pinceladas, a través del cual se proyecta la tristeza, la añoranza, etc. Así, la atmósfera impalpable que envuelve las vivencias se materializa en olores que expresan las sensaciones y sentimientos de la protagonista. Por ejemplo, la pérdida de virginidad de *Aloma* se describe

³⁶ M. RODOREDA, *Aloma*, 135.

³⁷ C. LAFORET, *Nada*, 212-213 y 223-224.

a través de las flores marchitas que llevaba en el vestido aquella noche: «Les gardènies masegades i negres, feien fàstic..., i ella.»³⁸ En *Nada*, se usa el simbolismo del tiempo atmosférico o las fases del día para exteriorizar el sentir de la adolescente: el sol brilla en los momentos felices; la lluvia cae en los de melancolía; el frío cuando surge el miedo o la sensación de estar desvalida; la noche es sinónimo del ensueño, amores prohibidos o sufrimiento. También los colores sirven para mostrar el estado de ánimo de Andrea, quien afirma: «Las palabras del Avemaría» «siempre me han parecido azules»³⁹. Así, en la primera parte, predomina el tono oscuro y amenazador; en la segunda, la luz brillante y optimista; y, en la tercera, los tonos grises, indicando la fusión de las ilusiones infantiles y su pesimismo adulto.

En resumen: Aloma y Andrea dan una visión concreta del mundo que las rodea y su mirada está determinada por la edad. Desde ella, se asoman a la vida sin intermediarios, se interesan por el otro sexo, empiezan a comprender ideas complejas y son pura expectativa, ilusión, espera de. El apresuramiento propio de la adolescencia es menos obvio en Andrea que en Aloma, cuya precocidad, dando las cosas por sabidas, tiene consecuencias dramáticas: su llegada al sexo destruirá su biografía más allá de toda consideración moral. Como buenas adolescentes, ambas desearían tener la capacidad de seducción de otras mujeres: Aloma envidia a Coral, que encarna la imagen de la prostituta que seduce a los hombres:

«Coral era molt bonica i li hauria agradat assemblar-s'hi. No li faltarien enamorats.[...] Tots els seus somnis acabaven de la mateixa manera: assemblar-se a Coral»⁴⁰.

y Andrea, a su amiga Ena, por su belleza capaz de atraer a los jóvenes:

«A todos los de casa les hago reír con los desplantes que doy a mis pretendientes... [...] tengo a menudo las ocasiones para divertirme porque los hombres son idiotas y les gusto yo mucho...»⁴¹

En las dos novelas, el punto de vista es femenino y se valoran todas las cosas desde él, de modo que constatamos una visión adolescente de la realidad idealizadora o degradadora. En *Nada*, se utilizan recursos del expresionismo pictórico: tonos oscuros, formas distorsionadas, figuras alargadas como las de El Greco o grotescas como las de Goya, que han hecho a la crítica hablar de tremendismo:

«otra mujer flaca y joven con los cabellos revueltos, rojizos, sobre la aguda cara blanca y una languidez de sábana colgada, que aumentaba la penosa sensación del conjunto.», «la pequeña momia irreconocible que me había abierto la puerta», «las caras se iban perfilando, ganchudas o aplastadas, como en un capricho de Goya»⁴².

³⁸ M. RODOREDA, *Aloma*, 84.

³⁹ C. LAFORET, *Nada*, 171.

⁴⁰ M. RODOREDA, *Aloma*, 38 y 40.

⁴¹ C. LAFORET, *Nada*, 136.

⁴² *Ibidem* 15, 23 y 283.

Andrea exhibe su sensibilidad artística al asignar cualidades humanas a objetos, en una prosa pictórica donde abundan las descripciones realizadas con impresiones visuales o acústicas:

«¡Cuántos días sin importancia! [...] Me pesaban como una cuadrada piedra gris en el cerebro», «... mis zapatos, cuyo cuero arrugado como una cara expresiva delataba su vejez», «Aquel cuarto era duro como el cuerpo de Angustias», «sus cabellos mojados resultaban oscuros y viscosos como sangre sobre la almohada»⁴³.

Aloma también da su visión del mundo distorsionada por su modo de sentir: «Les coses eren boniques; la vida no gaire»⁴⁴; así, ve un hospital como una:

«gran capsa plena de forats», «un núvol que tenia les vores de color de taronja. Semblava una balena adormida i la cua se li anava desfent a poc a poc», «Els cucs de seda eren tous i descolorits, com l'Anna»⁴⁵

o predice cómo será su futuro: primero, exagerando su dramatismo y, luego, idealizándolo:

«Ella sería una fadrinarda que acompañaría Dani a casar-se perquè els pares ja serien morts. Primer moriria Anna, després Joan. [...] “Amb la cara quieta sembla més bona persona”, va pensar, tot alçant-se. “Abans d’anar-se’n s’enamorarà de mi.”»⁴⁶.

También los símbolos son la técnica más usada por Rodoreda en su novela, dentro de la cual Aloma se convierte de niña-flor en mujer-gato, frustrada e infeliz. En paralelo, una pareja de felinos representa su sentir de las relaciones amorosas: una gata enferma encarna su propio sufrimiento al ser perseguida por un macho que sólo desea satisfacer su instinto; por ello, Aloma acaba mordiendo a su amante, expresando con dicho gesto su transformación en gata-hembra herida. El mismo simbolismo animal se usa en *Nada* para describir las relaciones amorosas, en este caso de Gloria, convertida en gata abandonada que recoge la abuela:

«Yo era igual que aquel gato y mamá me protegió», «El cuarto de Gloria se parecía algo al cubil de una fiera [...] en un lugar preferente, aparecía una postal vivamente iluminada representando dos gatitos», «Gloria estaba reconcentrada como un gato»⁴⁷.

Los conflictos planteados en ambas obras contrastaron de modo radical con los esquemas de la *novela rosa*, leída y cultivada por las mujeres de entonces,⁴⁸ en que se hacía una apología de la mujer dependiente y en busca

⁴³ *Ibidem* 43, 57, 83 y 130.

⁴⁴ M. RODOREDA, *Aloma*, 28.

⁴⁵ *Ibidem* 132, 11, 15.

⁴⁶ *Ibidem* 52 y 63.

⁴⁷ C. LAFORET, *Nada*, 47, 34 y 95.

⁴⁸ «...se iniciaba el éxito de una novela, *Nada*, que, a pesar de estar escrita por una mujer, significaba la antítesis de lo *rosa*.», C. MARTÍN GAITE, *Usos amorosos de la posguerra en España*. Barcelona, Anagrama, 1987, p. 149.

de cobijo, exaltando la boda como final feliz. *Nada* no lo es: Román y Andrea no se enamoran, ni sabemos qué sentimientos les unen a pesar de ser los dos ejes del relato; lo mismo que *Aloma*, cuya protagonista asume en solitario una maternidad inconfesada a su amante. Ninguna de las dos es prototipo de heroína cuya belleza o cualidades destaquen. A Andrea nadie la conoce bien y, si nos intriga, es por su resistencia a ser clasificada. Su hermetismo, su ausencia total de coquetería, esa marginalidad de personaje casi inexistente, es lo que despierta la curiosidad de sus compañeros de estudios hacia ella, porque la ven distinta, rara, infrecuente. Este paradigma de mujer, que cuestiona la normalidad de la conducta amorosa y doméstica impulsada por la sociedad, se verá repetido después en textos de Ana M.^a Matute, Carmen Martín Gaité o Dolores Medio.

Si Andrea observa su entorno durante su estancia en la calle Aribau, más tarde, rompe su silencio escribiendo, literaturizando lo vivido allí. No sabemos cuándo o desde dónde ni por qué escribe su historia; sólo que recuerda hechos ocurridos dos años atrás. El panorama ofrecido es uniforme y el verdadero trabajo de la joven parece haber sido estudiar la acción de otros. Pero, pese a la distancia entre lo sucedido y lo evocado, Andrea nunca se detiene a contrastar sus reacciones presentes con las del pasado. Es decir, no escribe desde una situación de plenitud, autorrealización o felicidad para interpretar su inmediato ayer; sino que su palabra es ambigua y muestra confusión, desconcierto o extrañeza. Ella elabora un relato literario y *Aloma*, unas cartas a un enamorado inexistente. ¿Por qué las dos novelas muestran a sus protagonistas escribiendo? La primera ha vivido una aventura al adentrarse en el desconocido terreno del amor y, como cualquier héroe aventurero, quiere contar lo experimentado. La segunda sueña la aventura antes de producirse, la crea en lo imaginario y, luego, la plasma en un papel porque no hay interlocutor válido a quien confiarle su deseo; aunque, más tarde, al querer llevar ese ensueño al plano de lo real, logrará un resultado bien distinto. La necesidad de escribir en la adolescencia nos lleva a la biografía de ambas autoras que podemos adivinar en sus novelas. Tanto Rodoreda como Laforet reconocen que han volcado en el papel sus vivencias de adolescentes solitarias, buscando en la escritura el modo de paliar la sensación de hallarse solas, perdidas, rechazadas, en peligro..., sentimiento que nuestra cultura hace sentir a la mujer que se sale de la norma. Rodoreda cuenta en una entrevista:

«Vaig començar a escriure quan era una adolescent perquè m'avorria molt. Però ho feia per sortir de la monotonia. Així començo a escriure per tal d'animar la situació. Escriure és una fugida. Això tan vulgar que es diu evasió. [...] La meva adolescència va ser més aviat solitària. Jo era filla única i no tenia cap amic. Només feia que llegir. Mai no vaig tenir ningú que m'ajudés, que m'orientés»⁴⁹.

⁴⁹ M. Roig, *op. cit.*, 168-169.

Laforet tenía 22 años cuando escribió la historia de Andrea; y ésta, desde sus 20 ó 21, escribe sobre lo que vivió a los 18. En un prólogo de los años 50, la autora confesó:

«Cuando yo escribí la novela tenía muchas impresiones acumuladas en soledad, y una instintiva sabiduría»⁵⁰.

y, en una entrevista, muchos años después (1989), Laforet aún recordaba su temprana orfandad a los trece años, y la soledad que sintió ante una madrastra huraña:

«She died when she was thirty-three and I was thirteen. My father immediately remarried, which was a very trying thing for me because my stepmother was very nasty.»

razón por la que hubo de substituir conversaciones en el plano real con la imaginación:

«—Did fantasy play a big part in your childhood years?

—Yes. Fantasy is something wonderful. I loved to be able to invent, create other worlds, and give shape to my dreams»⁵¹.

Cuando Rodoreda escribió *Aloma* a sus 28 años, había dejado no muy atrás su propia adolescencia, pudiendo mostrar el dramatismo de su inmediato pasado: el de un matrimonio con un tío materno llegado de América —Joan Gurgu—, del que se divorció dos años después, tras tener un hijo. En 1924, año en que se realizó su compromiso, Mercè Rodoreda iniciaba un diario íntimo: tenía entonces 16 años y su boda se efectuó el 10 de octubre de 1928, día en que cumplía 20 años. La lectura de dicho diario evidencia la angustia vivida en aquellos momentos, la cual debió empujarla a buscar consuelo en la escritura:

«I això és l'home qu'estimo, l'home que diu t'estimo mes que ha tot lo del mon... ¡mentida!, mentida, tot es mentida, no mes hi ha de veritat la gran tristesa del viure.

Deu meu, que desgraciada soc, que vegades hi he pensat en morir... morir ben aviat, mori ben jove, [...] Perque has vingut? Perque no et quedares alla, amb la teva gent, el que es de debò el teu pais encar que no hi hagus nascut? Perque vingueres a torbar la pau del meu pobre cor, tan alegre abans i tantissim trist ara?»⁵².

Las dos heroínas de sus relatos son huérfanas y tampoco saben cuál es su lugar en el mundo, motivo por el cual encarnan los trastornos propios de la adolescencia: incapacidad de entablar relaciones sociales (o hacerlas sólo con niños o jóvenes que manifiesten un carácter pobre), introversión, afectos re-

⁵⁰ C. LAFORET, *Mis mejores páginas*, Madrid, Gredos, 1956, p. 13.

⁵¹ M. L. GAZARIAN-GAUTIER, «Carmen Laforet», *Interviews with Spanish Writers*, Elwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1991, p. 161.

⁵² M. NADAL, *De foc i de seda. Album biogràfic de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62, 2000, p. 67. Ortografía original.

traídos, tendencia a la soledad y una actitud narcisista (identificarse con una imagen de madre todopoderosa que no necesita nada ni a nadie para evitar todo sentimiento de separación). De hecho, las dos carecen de modelo materno. De la suya, Andrea sólo sabe lo que le han contado y el nombre –Amalia– escrito en el dorso de una fotografía:

- «—Es mi madre, cuando pequeña, abuela.
—Me parece que estás equivocada.
—No, abuela»⁵³.

De su padre, no ha oído hablar bien: «la familia de tu padre ha sido siempre muy rara», «Tu padre era un hombre extraño...»; y es de él de quien parece llegarle la afición por la literatura: «Apilé mis libros mirándolos uno a uno. Los había traído todos de la biblioteca de mi padre.»⁵⁴ En *Aloma*, la imagen paterna también es pobre, alguien que no ha dejado nada a la hija en el testamento; y la de la madre, no aparece en toda la narración; aunque, a veces, la casa familiar la substituye, protegiendo a Aloma de todo lo circundante y sirviéndole para retirarse del mundo, de las relaciones sociales, de la amistad y del amor. Para la joven, el mundo exterior es peligroso y la casa es como una concha que le impide el contacto con gente de su edad:

- «...sempre ficada a casa. [...] Ja tenia ganes de ser a casa. Sempre volia sortir-ne i quan feia una estona que n'era fora es delia per tornar-hi. La gent li agradava molt poc i tot la cansava»⁵⁵.

A consecuencia de ello, Aloma muestra una actitud maternal hacia su sobrino Dani. Aunque ella no es su progenitora, actúa como tal, cuidándole y descalificando a la biológica, Anna, como hizo con la suya propia. De este modo, crece mágicamente y se hace «madre» con un rol todopoderoso, protegiendo a su cuñada y proyectando en ella sus carencias –ser pequeña e ignorante–, para sentirse adulta y experta. Es decir, enmascara su sentimiento de poco valor haciéndose necesaria. Esta distorsión de la realidad, conducta que suelen adoptar los niños ante padres débiles que ellos deciden cuidar, detiene el crecimiento normal y potencia el mágico y omnipotente. Así, en su imaginación, Aloma consigue ser mejor progenitora que Anna e incluso tener un esposo. Lo vemos cuando prepara un café para Robert y piensa: «És com si fòssim casats»⁵⁶. También altera la realidad de Anna y cree ser para su hermano más importante que su verdadera esposa. Al final de la novela, se evidencia que esto no es así puesto que Joan ha elegido a Coral y a Anna sin pensar en ella. Entonces, Aloma se siente utilizada y busca refugio en una relación mental con Robert, que se concreta en dos cartas que escribe a un imaginario marino con el mismo nombre: en una redacta una declaración y en la otra le habla ya como esposo; después, las envía a Italia. De este modo, Aloma satisface sus deseos

⁵³ C. Laforet, *Nada*, 85.

⁵⁴ *Ibidem* 25, 58 y 69.

⁵⁵ M. Rodoreda, *Aloma*, 28 y 34.

⁵⁶ *Ibidem* 68.

con la imaginación —tener un marido y un hijo—, hace una vida de adulta en la fantasía, a escondidas de los que la rodean y haciéndoles actuar como ella desea. No quiere hablar con su amante, porque ello significaría una relación de intercambio y de contacto con lo real, ni decir lo que piensa; sólo imagina lo que le diría. Pero esta fabulación trastocará su vida en el momento en que se crea sus propias fantasías y las ve romperse con la partida de Robert, que impondrá la evidencia de no ser amada⁵⁷. Tras su fracaso, Aloma aprenderá la necesidad de hablar y hacerse entender para lograr una buena relación amorosa mostrando cómo uno es. Pero, a lo largo de la novela, la imagen que posee de la dinámica de pareja es sado-masoquista: la sumisión de una hembra a un macho prepotente, simbolizada en la historia de la gata y en algunos ejemplos que ve en su entorno: «El seu marit l'havia enganyada molt sovint i de vegades l'apallissava»⁵⁸. Aloma no ha podido mejorar la relación que supone vivió su madre, a pesar de la prudencia que observa ante los hombres:

«Per a una dona la vida era fer el menjar, netejar la casa [...] Ella, si no volia morir asfixiada, s'hauria de defensar amb les dents»⁵⁹.

En su subconsciente, tiene sacralizada la idea de la familia y ser madre, para ella, es una necesidad prioritaria que la impulsa a reconocerse más en el vínculo con su futuro hijo que desarrollando alguna actividad que refleje el compromiso consigo misma.

En el caso de *Nada*, la familia de Andrea cuestiona a veces la personalidad de su madre calificándola de inaceptable. Su hija también crece observando los malos tratos de su tío Juan a su esposa:

«...de que era Gloria la que gritaba y de que Juan le debería estar pegando una paliza bárbara. [...] Juan tiraba, poseído de cólera, todas las cacerolas de los guisos que hacía un momento habían excitado mi gula y pateaba en el suelo a Gloria, que se retorció»⁶⁰.

Ambas muchachas carecen de un modelo femenino; por ello, muestran el rasgo adolescente de sentirse llenas o vacías, como el niño ante la ausencia-presencia de la madre, que explicaría los cambios de estados de euforia a otros de pena profunda, caso de Aloma cuando pasa de la idea del suicidio a la de verse capaz de salir adelante con su hijo.

Para acabar, recordemos que, en *Nada* y *Aloma*, se da la estructura clásica del relato y uno de los motivos novelescos más antiguos: la descripción de la historia de un personaje central a lo largo de un período de tiempo determinado. Más que de una vida, se nos habla de un proceso de maduración del

⁵⁷ «I no seria estimada, justament perquè ella no estima; estima una situació ideal d'emmirallament en què l'altre no existeix sinó com a simple suport de les seves projeccions i fantasies.», J. Poch, op. cit., 58.

⁵⁸ M. RODOREDA, *Aloma*, 42.

⁵⁹ *Ibidem* 51.

⁶⁰ C. LAFORET, *Nada*, 128 y 288.

joven que trata de saber quién es y el mundo en que va a moverse. Por ello, Andrea y Aloma hacen sendos viajes simbólicos hacia ellas mismas, llenos de pruebas que las ayudarán a conquistar su propia madurez; pero no llegan a buen fin; es decir, al descubrimiento del verdadero sentido de la vida y de su identidad, sino sólo a un primer estadio en el que abandonan la inocencia. Las dos novelas terminarán sin que ellas conquisten la etapa definitiva de adultez que ofrece como premio la plenitud y un tipo de vida distinta, emancipadora. Si crecer es redefinir las creencias y no seguir hipotecado por un sueño, ninguna de las dos lo hace: Aloma, creyendo con omnipotencia que podrá afrontar su maternidad felizmente; y Andrea, soñándose escritora. Ambas son posturas adolescentes de muchachas que siguen atrapadas en el sueño de imaginar que son lo que desean en lugar de aceptar lo que pueden ser.

En toda narración de aventuras, siempre hay un factor iniciático que plantea dilemas morales. En el caso de *Aloma* y *Nada*, las ganas de probar los propios límites y de indagar en partes ignotas de la personalidad, ya que conocerse uno mismo es la mayor aventura. Ambas novelas nos muestran el rito de pasaje de la adolescencia a la juventud como la más temprana incursión en lo desconocido y la dificultad de alcanzar el éxito en la primera tentativa. Si la estructura mítica de la vida de un héroe comporta tres partes —la vida del no iniciado, el período de iniciación y la vida postiniciativa—, en las dos obras analizadas, estaríamos en la fase intermedia. Aloma empieza el viaje por fuerza; Andrea, por elección personal; alguien les hace de maestro; las heroínas abandonan el lugar conocido para ir a otro desconocido. Después viene el descenso a los infiernos y, superada esa muerte, deberíamos hallar un renacimiento y madurez donde la inocencia dejara paso a una conducta que las definiera como mujeres libres y maduras. Esa conquista personal haría de las dos obras relatos previsibles, su final abierto las convierte en novelas donde palpita la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREU, Alicia G.: «Huellas textuales en el *bildungsroman* de Andrea», *Revista de Literatura*, LIX, 118 (1997), pp. 595-605.
- ARNAU, Carme: *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62, 1987.
- BRUNER, Jeffrey: «Visual Art as Narrative Discourse: The Ekphrastic Dimension of Carmen Laforet's *Nada*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XVIII (1993), pp. 247-260.
- COLLINS, Marsha S.: «C. Laforet's *Nada*: Fictional Form and the Search for Identity», *Symposium*, XXVIII, 4 (1984-1985), pp. 298-310.
- D'AMBROSIO, Mirella: «Spatiality in *Nada*», *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, V (1980), pp. 57-72.

- DOLGIN CASADO, Stacey: «Structure as Meaning in C.Laforet's *Nada*: A Case of Self-Censorship», *Studies in honor of Gilberto Paoloni*, Newark, Juan de la Cuesta, 1996, pp. 351-358.
- EOFF, Sherman: «*Nada* by C. Laforet. Adventure and mechanistic Dynamics», *Hispania*, XXXV (1952), pp. 207-211.
- FEAL DEIBE, Carlos: «*Nada* de C.Laforet: la iniciación de una adolescente». The Analysis of the Hispanic Texts..., New York, Bilingual Press, 1976, pp. 221-241.
- FOSTER, David W.: «*Nada* de C. Laforet, ejemplo de neorromance en la novela contemporánea», *Revista Hispánica Moderna*, XXXII (1966), pp. 43-55.
- GAZARIAN-GAUTIER, Maire-Lise: «Carmen Laforet», *Interviews with Spanish Writers*, Elwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1991, pp. 151-164.
- HURLOCK, Elisabeth: *Psicología de la adolescencia*, Barcelona, Paidós, 1980.
- IBARZ, Mercè: *Mercè Rodoreda*, Barcelona, ed. Empúries, 1991.
- ILLANES ADARO, Graciela: *La novelística de Carmen Laforet*, Madrid, Gredos, 1971.
- JORDAN, Barry: «Laforet's *Nada* as female Bildung?», *Symposium*, XLVI, 2 (1992), pp. 105-118.
- «Looks that Kill: Power, Gender and Vision in Laforet's *Nada*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVII (1992), pp. 79-104.
- «Narrators, Readers and Writers in Laforet's *Nada*», *Revista Hispánica Moderna*, XLVI (1993), pp. 87-102.
- LAFORET, Carmen: *Mis mejores páginas*, Madrid, Gredos, 1956.
- *Nada*, Barcelona, Destino, 1996. (ed. R.Navarro).
- *Nada*, Barcelona, Crítica, 2001. (ed. D.Ródenas).
- MARTÍN GAITE, Carmen: *Usos amorosos de la posguerra en España*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- *Desde la ventana*, Madrid, Austral, 1992.
- MOLAS, Joaquim: «Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica», *El pont*, 31.5.1969.
- NADAL, Marta: *De foc i de seda. Album biogràfic de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62, 2000.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo: «C. Laforet: The Dilemma of Artistic Vocation», en J.L. Bown (ed.) *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*, Newark: University of Delaware Press, 1991, pp. 26-41.
- PETREA, Mariana: «La promesa del futuro: La dialéctica de la emancipación femenina en *Nada* de Carmen Laforet», *Letras femeninas*, XX, 1-2 (1994), pp. 71-86.
- PI I SUNYER, Carles: «Crítica d'un llibre inèdit», *Meridià*, n.º 2, 21.I.1938.
- POCH, Joaquim: *Dona i psicoanàlisi a l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Promoción Publicaciones Universitarias, 1987.

- PORCEL, Baltasar: «Mercè Rodoreda o la força lírica», *Serra d'or*, VIII (1966), pp. 231-235.
- RODOREDA, Mercè: *Cartes a l'Anna Murià 1939-1956*, Barcelona, La sal. Editorial de les dones, 1985.
- *Aloma*, Barcelona, Edicions 62, 1998.
- ROIG, Montserrat: «L'alè poètic de Mercè Rodoreda», *Retrats paral·lels / 2*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976.
- SOLDEVILA, Llorenç: *Una novel·la són paraules. Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Proa, 2000.
- TRABAL, Francesc: «Salut, Aloma», *Meridià*, n.º 21, Barcelona, 5.6.1938, p. 6.
- VILLEGAS, Juan: «Nada de C. Laforet, o la infantilización de la aventura legendaria», en *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 177-201.