

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS

LA LENGUA DE LAS COSAS. SIGNIFICACIÓN METONÍMICA DE ESPACIOS Y OBJETOS EN *NADA* DE CARMEN LAFORET

Universidad de Murcia

Resumen

Desde muy pronto algunos grandes escritores como Juan Ramón Jiménez, Américo Castro y Carmen Martín Gaité señalaron la originalidad de la novela *Nada* de Carmen Laforet. Este estudio se dedica a analizar uno de los rasgos que todos ellos subrayaron: la importancia concedida a los objetos y a los espacios. Lo más importante no es el recorrido por espacios obvios, sino un elemento estilístico nuevo: la significación de espacios y objetos como metonimias semánticas y la constelación de sentido en un orden definido por varios pensadores desde Clarín, R. Barthes, G. Bachelard, Mieke Bal y E. Pittarello.

palabras clave: Laforet, *Nada*, espacios, objetos, metonimia, significado

Abstract

The Language of things. Metonymic significance of spaces and objects in Nada by Carmen Laforet

From very early onwards some great writers such as Juan Ramón Jiménez, Américo Castro and Carmen Martín Gaité pointed out the originality of the novel *Nada* by Carmen Laforet. This study is dedicated to analyze one of the features that all of them underlined: the importance given to objects and spaces. The most important thing is not the journey through obvious spaces but a new stylistic element: the meaning of spaces and objects as semantic metonyms, and the constellation of meaning in an order defined by various thinkers like Clarín, Barthes, Bachelard, Mieke Bal and Pittarello.

keywords: Laforet, *Nada*, spaces, objects, metonymy, meaning

Quienes hemos estado en contacto con varias promociones de estudiantes universitarios en los últimos cuarenta años hemos observado su preferencia por *Nada*, frente a otras novelas que los manuales al uso estudian dentro del apartado de novela de posguerra. También que su lectura y apreciación, fueran o no conscientes de ello, distaba del horizonte de expectativas abierto por aquella historiografía y época. A los jóvenes les gustaba *Nada* por razones diferentes a su representatividad histórica para con unos sucesos y unos ambientes que les quedan tan lejos a ellos como quedan para nosotros los representados en *Il gattopardo* de Lampedusa. Seguramente ocurrirá con *Nada* igual para lectores y/o estudiantes extranjeros. No toda obra literaria traspasa el eje de significación en que es recibida inicialmente y su universalidad depende de que haya podido hacerlo, como es el caso de la primera novela de Carmen Laforet. Me propongo en este estudio asediar un elemento, las metonimias espaciales trazadas por la narradora, que entiendo muy elocuentes para comprender tanto el estilo de esta novela; como la universalidad de sus espacios de significación y proyección sobre los lectores de hoy.

La formidable edición que José Teruel ha publicado de *Nada*¹ (2020) aporta en su estudio introductorio testimonios de su recepción primera. Es especialmente revelador para el estudio que emprendo aquí que dos de los más grandes intérpretes primeros, Juan Ramón Jiménez y Américo Castro, hayan subrayado directa o indirectamente el valor que tal elemento estilístico tiene en la novela. Juan Ramón en una carta abierta enviada a la revista *Ínsula* desde Washington en marzo de 1946:

A mí me parece que su libro no es una novela en el sentido más usual de la palabra, digo por la anécdota, ni en ese otro más particular de la novela estética [...] usted es una novelista sin asunto, como se es poeta de poema sin asunto. Y en esto está lo más difícil de la escritura novelesca o poemática (Jiménez 1948: 1).

1 Las citas del texto las haré según esta edición. La edición que Rosa Navarro hizo para Destino, reproducida luego en Austral, traza en su estudio introductorio (12-29) un recorrido descriptivo de la importancia de los espacios (Laforet 2018).

Américo Castro escribe a su hija Carmen Castro lo siguiente comentándole la novela: “Qué acierto el de esa cría no usar su poder metafórico para el verso y sí para recrear cosas y gentes” (Laforet 2020: 37)².

Sí, en ese poder metafórico sobre cosas y gentes radica uno de los más poderosos rasgos del estilo de *Nada*, que nos conquista más allá del asunto y anécdotas o sucesos contados. De entre las novelistas de su generación, quien mejor supo leerla (como a tantos otros) fue Carmen Martín Gaité, quien en un artículo titulado “La chica rara” se refiere también a que en *Nada* es más importante la mirada de Andrea sobre el mundo opresivo de la calle Aribau que lo que le ocurre a ella, *que no le ha pasado nada*. Pero aparte de este artículo son especialmente reveladoras las palabras que en *Nubosidad variable* Martín Gaité hace pronunciar a su personaje Mariana León en carta a su amiga Sofía:

Recuerdo que iba llorando de rabia por la calle Aribau, mirando hacia los balcones y acordándome de Andrea, la protagonista de Carmen Laforet [...]. Tal vez estaba a punto de volver a aquella casa oscura donde vivían sus parientes, un ambiente opresivo [...] y ella llegaba allí después de haber estado deambulando sin rumbo por la ciudad, con su trajecillo raído (Martín Gaité 2009: 393).

En la memoria lectora lo que ha permanecido es el ambiente oscuro de la casa, el trajecillo raído, es decir, espacio y objetos que dicen el mundo y mirada de Andrea. Carmen Martín Gaité no conocía un texto primerizo, escolar, de Carmen Laforet, escrito en 1937 y que como los otros que vengo citando nos brinda la edición de José Teruel. Escribía Carmen Laforet sobre las novelas de Gabriel Miró lo siguiente:

No son novelescas las novelas de Miró, apenas hay en ellas acción y movimiento, toda su emoción no está en lo que hacen, sino en lo que sienten y piensan sus personajes [...]. En general las obras de Gabriel Miró dan la impresión de algo espontáneo, recién creado. Parece que al avanzar la novela se va desenvolviendo improvisadamente el argumento, para explicar una serie de sensaciones y de luminosas pinturas de las cosas (Laforet 1937: 27-29).

De modo que seis años antes de la escritura de *Nada* ya tenía conciencia Carmen Laforet del valor literario de esa “luminosa pintura de las cosas” y de asistir a ellas como algo recién creado. Lo aprendió en Miró y, aunque no es este el momento, podría ayudarnos a replantear la importancia de tradiciones que, como la novela

² Américo Castro, Carta desde Estes Park a su hija Carmen Castro, 20 de agosto de 1945 (Archivo Agustín Cerezales), recogida por la edición de José Teruel (37).

modernista que Ricardo Gullón había llamado poemática, fueron quizá más importantes que la tradición realista que se había entendido predominante en aquellos años.

Aunque la significación que cobran en literatura los objetos y los espacios va más allá de modernismo o de realismo. Afecta a la línea de flotación del hecho literario, es decir, el modo cómo la escritura literaria se relaciona con eso que llamamos *la realidad*. Roland Barthes advertía que las grandes obras alcanzan a hacer que la vida entorno sea otra cosa que objetos, cosas, espacios o luces, en la medida en que significan más de los que son, incluso en su mismo *estar ahí*, alcanzan otra significación por hacerlo sin necesidad, como le ocurría al barómetro de una escena de un cuento de Flaubert. Todavía el piano que aparece en igual escena podría ser, como le ocurre al piano de la casa de calle Aribau, indicio de nivel de vida anterior de la familia, pero el barómetro no está ahí, como analiza la perspicaz hermenéutica de Barthes, para ninguna contribución al avance de la narración y sus acciones; no tiene función estructural sino semiótica en su sentido lato, como creadora de espacios de sentido que el lector necesita para algo diferente a enterarse de lo ocurre. Ese algo diferente quizá coincida con el estadio primero y más importante de la función simbólica de la literatura, mejor ejecutada en la descripción como ámbito estilístico privilegiado para que tal capacidad simbólica se ejecute. Es lo que Barthes, en su estudio “El efecto de realidad”, llama *anotación insignificante* que no desarrolla ninguna funcionalidad de la estructura de acciones.

Todo ello afirma que lo “real” se considera autosuficiente, que es lo bastante fuerte para desmentir toda idea de “función”, que su enunciación no tiene ninguna necesidad de integrarse en una estructura y que el “haber estado ahí” de las cosas es un principio suficiente de la palabra (Barthes 1994: 185).

A la importancia de los objetos y función simbólica dedicó Jean Baudrillard (1968) su libro *Le système des objets*. Tras analizar las estructuras de ambiente y los espacios, Baudrillard desarrolla un anexo dedicado precisamente a aquellos que denomina “le monde domestique” (Baudrillard 1968: 92-99). La obra de Carmen Laforet que analizamos sería un ejemplo perfecto de cómo el mundo doméstico se cifra en objetos, según veremos más adelante.

El “estar de las cosas” afirma Barthes, la “luminosa pintura de las cosas” había dicho años antes Carmen Laforet, el poder metafórico para recrear cosas y gentes afirmó como gran valor Américo Castro refieren todos a la capacidad simbólica de la urdimbre objetual según la desarrolla sistemáticamente Baudrillard y que Remo

Bodei acertó a denominar, en un conocido ensayo, *La vida de las cosas* (2009).

Tal urdimbre estilística comienza en el antetexto de Juan Ramón situado al frente de su novela y la cruza toda ella, según vamos a ver. Leamos el antetexto, el poema “Nada” de Juan Ramón:

NADA

(*Fragmento*)

A veces un gusto amargo
 Un olor malo, una rara
 Luz, un tono desacorde
 Un contacto que desgana,
 Como realidades fijas
 Nuestros sentidos alcanzan
 Y nos parece que son
 La verdad no sospechada.
 (Laforet 2020: 107).

Dominan este poema las metonimias de gusto, olor, luz y tacto (los sentidos que a la realidad alcanzan) como realidades-vía para la verdad oculta, no sospechada que Carmen Laforet hace decir a Andrea desde el comienzo de su narración. Como si espacios y objetos escondiesen la clave de una realidad oculta que es revelada por su mirada atenta y exenta de prejuicios. Las condiciones primeras que al lector llegan, cuando acompaña a Andrea en su llegada a la casa de la calle Aribau, y que quizá por ello permanecen retenidas en su memoria lectora muchos años después, es la naturaleza virginal, como si fuera inocente o infantil, en todo caso espontánea, de sus expectativas, quizá porque esa conexión con el estadio de su memoria cuando niña es trazado de inmediato por la propia Andrea.

Un poco antes, en la primera página de la novela, llega Andrea a la conocida como Estación de Francia, que era lugar en términos objetivos hostil y poco amistoso si, como marca la narradora, “no me esperaba nadie”. Pues bien, tal lugar de acceso a la gran ciudad, con tres horas de retraso y de noche provoca esta apreciación de la protagonista:

El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces, siempre tristes tenían para mí un gran encanto, ya que envolvían todas mis impresiones en la maravilla de haber llegado por fin a una ciudad grande, adorada en mis sueños por desconocida (Laforet 2020: 111).

Es significativo que atraiga las metonimias sensoriales que figuran en el antetexto juanramoniano (el olor, el rumor de la gente, las luces). Pero más significativo ha sido sustituir el temor o agobio de una chica joven que viene de un pueblo a la gran estación de una ciudad, en medio de la noche, por la afirmación entusiasmada de una *maravilla* que le hace llevar ella misma su maletón cargado de libros según afirma tres líneas más adelante, “con toda la fuerza de mi juventud y mi ansiosa expectación”³. Esa actitud expectante, de naturaleza no hollada, virginal, como quien se abre espontáneamente a la vida con toda la fuerza de sus deseos y ensoñaciones tardará mucho en ser abandonada en la novela, y será determinante del modo cómo el estilo va trazando la contraposición entre Andrea y su entorno, siempre a partir de las sensaciones, contiguas metonímicamente a espacios (casa, habitaciones), objetos (mobiliario) y personas (familia y criada) descritas desde la impresión causada por el atuendo o la gestualidad.

No es extraño que en la memoria de todo lector de *Nada* haya quedado grabada la escena desarrollada en el importante capítulo primero de la novela, que narra la llegada de Andrea al piso de la calle Aribau, el encuentro con algunos de sus habitantes y hasta con la ducha que la protagonista tiene necesidad de darse, pese a las horas y al agua fría. En este capítulo y el siguiente quedan inscritas los principales rasgos del estilo de la novela, y en especial el funcionamiento de sus metonimias espaciales. El acierto de Carmen Laforet ha sido sustituir el viejo programa que gobernó la anotación predominante en la novela realista donde cada cosa tenía un sitio y contundencia independiente de la mirada, que se limitaba a registrarla (el espejo stendhaliano a la orilla del camino), por la *vivencia*, es decir, por el proceso de su subjetivación hecho por la protagonista. En tal proceso entra en juego, junto con la mirada actual, el efecto de la memoria, pues Andrea no puede evitar un extrañamiento respecto al albergado recuerdo infantil de su estancia anterior en un piso que entonces era espacioso y noble. Y es precisamente esa dialéctica entre la descripción presente y la albergada en la memoria la que da comienzo a la narración de su llegada a la casa:

Todo empezaba a ser extraño a mi imaginación; los estrechos y desgastados escalones de mosaico, iluminados por la luz eléctrica, no tenían cabida en mi recuerdo [...] Se empezaron a apretar los latidos de mi corazón y oprimí de nuevo el timbre. Oí una voz temblona

3 No me es posible analizar ahora el contraste entre esta llegada en tren a la gran ciudad con la descripción triste y agraz que de ese momento y situación (si bien se trata de Atocha) hacen en sus narraciones autobiográficas Rafael Alberti (*La arboleda perdida*), Carlos Castilla del Pino (*Pretérito imperfecto*) y José Caballero Bonald (*Tiempo de guerras perdidas*).

“¡Ya va!, ¡ya va!”

Unos pies arrastrándose y unas manos torpes descorriendo cerrojos.

Luego me pareció todo una pesadilla.

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 camión, con una toquilla echada sobre los hombros. Quise pensar que me había equivocado de piso (Laforet 2020: 113-14).

En este texto fragua ya el estilo que sostendrá la novela pues la realidad va unida a la percepción, trabada además por el contraste de la memoria, puesto que lo primero que Andrea narra es su extrañamiento respecto a la imagen antigua que tenía. Resulta difícil elegir mejor los adjetivos para los “estrechos y desgastados” escalones de mosaico, como luego para la lámpara, “magnífica y sucia” llena de telarañas, con una única y débil bombilla. Pero lo que me parece decisivo de esta descripción es la anotación “no tenían cabida en mi recuerdo”. La descripción (lo real) se ha anudado decisivamente a su percepción (vivencia presente), y esta a su contraste depauperado respecto a la memoria. Tal proceso de subjetivación, que vincula los espacios y objetos a su significación connotativa, es más eficaz por el uso continuo del tropo que mejor define una contigüidad semántica, la metonimia. Los muebles apilados sin orden, vistos en un fondo oscuro, dejan como ninguna otra la huella simultánea de una decadencia y de modo simultáneo el sentimiento de desánimo de la protagonista.

En el proceso estilístico de la historia de la novela se había dado, sobre todo en Flaubert y su seguidor Clarín, la conciencia de que la realidad no podía venir a la literatura con el optimismo previsto en el viejo realismo positivista. El autor de *La Regenta* publicó un ensayo titulado “Del naturalismo” en la revista *La Diana* en 1882, tan sólo dos años antes de la publicación de *La Regenta* e inmediatamente anterior a su redacción (que se presume en 1983). Allí leemos:

Dice el naturalista que el objeto real no necesita, al pasar a la expresión artística, sufrir más transformaciones que las que necesariamente ha de traer todo remedo humano de la realidad exterior. Es claro que el naturalista que con mayor esmero copia la realidad, no puede hacer: 1º), que el material que él maneja sea idénticamente de la misma materia que copia; la imitación no está en la materia sino en la forma. 2º) Tampoco puede prescindir de las leyes psicológicas que exigen ver siempre de un modo singular los objetos, de una *manera* y expresarlos con un estilo, sin que

nada de esto sea tomado del exterior sino formas de la personalidad. Con esta sola consideración queda destruido el argumento baladí de la *reproducción fotográfica*, que muchos consideran que es la aspiración suprema del naturalismo (Clarín 1972: 121).

La vida se compone de influencias físicas y morales combinadas ya por tan compleja manera, que no pasa de ser una abstracción fácil pero falsa en dividir en dos el mundo, diciendo: de un lado están las influencias naturales; del otro la acción propia, personal del carácter en el individuo. No es así la realidad y no debe ser así la novela (Clarín 1972: 141)⁴.

Tanto la afirmación de que la imitación de lo real no está en la materia sino en la forma, como ese hermoso sintagma *formas de la personalidad* que Clarín desliza en ese texto como ambición del estilo del novelista, muestran que en la conciencia literaria se había venido persiguiendo un proceso en que, como había advertido la joven lectora de Gabriel Miró en 1937, lo importante no es aquello que los protagonistas hacen, sino lo que sienten y piensan sobre lo que ven.

En la mirada de Andrea que este primer capítulo desarrolla hay una contigüidad entre el espacio de la casa y sus vetustos y desgastados objetos y las personas que la habitan. Antes de caer, gracias a su sonrisa de bondad dulce, en que quien la recibe primeramente es su abuela, ella ha percibido “la mancha blanquinegra de una viejecita decrepita” (Laforet 2020: 114). Entra en escena su tío Juan a quien Andrea describe así: “tenía la cara llena de concavidades, como una calavera a la luz de la única bombilla de la lámpara” (Laforet 2020: 115), para añadir:

En toda aquella escena había algo angustioso, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido. Al levantar los ojos vi que habían aparecido varias mujeres fantasmales. Casi sentí erizarse mi piel al vislumbrar a una de ellas, vestida con un traje negro, que tenía trazas de camisón de dormir. Todo en aquella mujer parecía horrible y desastrado, hasta la vercosa dentadura que me sonreía. La seguía un perro, que bostezaba ruidosamente, negro también el animal como una prolongación de su luto. Luego me dijeron que era la criada, pero nunca otra criatura me ha producido impresión mas desagradable. Detrás de tío Juan había aparecido otra mujer flaca y joven con cabellos revueltos, rojizos sobre la aguda cara blanca y una languidez de sábana colgada que aumentaba la penosa sensación del conjunto [...] todas aquellas figuras me parecían igualmente alargadas y sombrías, alargadas, quietas y tristes, como luces de un velatorio de pueblo (Laforet 2020: 115).

⁴ Las cursivas son de Clarín.

Estilísticamente toda la escena viene narrada como si se tratase de la pintura de un cuadro de figuras espectrales, pues la isotopía semántica del cierre, “velatorio de pueblo”, es anticipada por la del tío Juan quien le parece una calavera mal iluminada, continua con el color negro del camisón de la criada (elección rara para un camisón de dormir) acompañada de un perro asimismo negro. Y cuando se salta de ese color al de la joven mujer flaca, se desliza hacia la espectral languidez de sábana colgada, asociada culturalmente a lo fantasmal. Tampoco deja la narradora de señalar la contigüidad entre lo asfixiante del calor en una aire estancado y podrido.

Tras los diálogos que sirven para dar nombre al elenco de figuras femeninas (Angustias, Gloria) que siguen a estas percepciones tiene importancia la escena de la ducha casi al cierre del capítulo:

¡Qué alivio el agua helada sobre mi cuerpo! ¡ Qué alivio estar fuera de las miradas de aquellos seres originales! Pensé que allí el cuarto de baño no se debía utilizar nunca. En el manchado espejo del lavabo –¡qué luces macilentas, verdosas, había en toda la casa!– que reflejaba el bajo techo cargados de telas de arañas, y mi propio cuerpo entre los hilos brillantes del agua, procurando no tocar aquellas paredes sucias de puntillas sobre la roñosa bañera de porcelana (Laforet 2020: 117-18).

En esta escena se ejecuta, en el espacio de la ducha, uno de los ejes semánticos que pivotará toda la novela. El que enfrenta lo nuevo y lo viejo, el mundo joven de una Andrea expectante y el viejo de los conflictos familiares, que ella no sabe aún cuánto habrán de determinar la suerte de su destino. Ha elegido Carmen Laforet el objeto del agua fría que se desliza en hilillos sobre el cuerpo de la joven, en contigüidad de esa pureza que contrasta con el sucio hábitat del cuarto de baño, con espejo raído y con telas de araña. Una vez sabemos que venimos de aquel cuadro fantasmal de figuras tal ducha es sentida por la protagonista como una vivencia en que el agua que corre es opuesta al estancamiento del espacio viciado por una dejadez en que lo vetusto y sucio necesita ser limpiado.

Este preceder metonímico es el dominante. Pero quizá su fuerza estribe en la elementalidad universal de los elementos simbólicos, en que el agua y el movimiento sobre el cuerpo son lo opuesto al sucio estancamiento del resto de elementos espaciales. En cierto modo el capítulo de arranque de la novela contiene toda ella, en una red metonímica de los espacios cuya fuerza no radica en la ideología (no hay discurso de Andrea diferente o superpuesto a su percepción elemental del agua purificadora) sino en la naturalidad de la vivencia sensorial, no discutible por tanto, ni abstracta, sino con la concreción de la figura elemental ejecutada en

símbolos que viven alojados en los adjetivos espaciales. De ahí que cada lector de *Nada* llegue por esas notaciones del tropo metonímico a la esfera de su significación honda a través de símbolos culturales (agua limpia sobre cuerpo joven frente a la suciedad del espacio viejo) que exceden el tiempo y el espacio histórico o concreto de guerra civil o de hambre al que iremos asistiendo posteriormente.

Sostenía Bachelard en *La poética del espacio* (1957) que una imagen escapa a la causalidad y que no le es dado al poeta que crea una imagen nueva explicar siempre el inesperado giro que suscita en el alma el proceso de su creación.

Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación [...] ¿Cómo una imagen, a veces muy singular puede aparecer como una concentración de todo el psiquismo? Solo la fenomenología –es decir la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual– puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen (Bachelard 2006: 10).

Al nivel de la imagen poética la dualidad del sujeto y el objeto es irisada, espejeante, continuamente activa en sus inversiones (Bachelard 2006: 9).

La lengua literaria de Carmen Laforet se pliega a objetos y espacios, que son los que hablan. También el mundo animal, como ocurre con ese gato que Andrea ve directamente contiguo en significación al estado ruinoso de casa y familiares:

Vi sobre el sillón al que yo me había subido la noche antes, un gato despeluzado que lamia sus patas al sol. El bicho parecía ruinoso, como todo lo que lo rodeaba [...]. Me restregué los ojos y volví a mirarle. El enarcó el lomo y se le marcó el espinazo en su flaquísimo cuerpo. No pude menos de pensar que tenía un singular aire de familia con los demás personajes de la casa; como ellos presentaba un aspecto excéntrico. (Laforet 2020: 123).

Y cuando se trata del mundo humano no deja Andrea de señalar que su mirada busca interpretar la psicología desde la impresión que sensorialmente le despierta un detalle, detalle que ella misma busca como modo de reforzar desde la impresión sensitiva el juicio que va tomando. El largo diálogo con la tía Angustias en que ésta va señalándole el rosario de sus imposiciones e intransigencias plagadas de prejuicios sobre la moralidad de la chica, despierta la siguiente observación de Andrea:

Vi que sus facciones en conjunto no eran feas y sus manos tenían incluso una gran belleza de líneas. Yo le buscaba un detalle repugnante mientras ella continuaba su

monólogo de órdenes y consejos, y al fin, cuando ya me dejaba marchar, vi sus dientes de un color sucio (Laforet 2020: 127).

Para percibir la función estructurante (en el sentido de que arma toda la estructura de señales) de los espacios como áreas de significación bastaría con recorrer la descripción que Andrea hace de las habitaciones de sus dos tíos, Juan y Román, y el juicio que ella va emitiendo sobre ambos ligado a sus respectivos espacios de trabajo. El de tío Juan, descrito en la página 135, es destartelado, sucio, atiborrado de piezas sin sentido, lo que traduce su caos personal pero sobre todo una falta de talento que Andrea ve contigua a las formas de ese lugar. Dos páginas después tan sólo, viene la descripción del estudio de Román. Si en el caso de Juan se acumulaban sin orden ni concierto, libros, papeles, figuras de yeso, y Andrea describe pinturas de bodegones en “tonos estridentes”, en el caso de Román:

Se había hecho arreglar un cuarto en las guardillas de la casa, que resultó un refugio confortable. Se hizo construir una chimenea con ladrillos antiguos y unas librerías bajas pintadas de negro. Tenía una cama turca y bajo la pequeña ventana enrejada una mesa muy bonita llena de papeles, de tinteros de todas épocas y formas con plumas de ave dentro [...] también había un pequeño reloj, recargado, que daba la hora con un tintineo gracioso, especial. Había tres relojes en la habitación, todos antiguos, adornando acompasadamente el tiempo. Sobre las librerías, monedas, algunas muy curiosas, lamparitas romanas de última época, y una antigua pistola con puño de nácar (Laforet 2020: 137).

Esta descripción revela bien la ambigua posición que la relación del tío Roman y Andrea tiene desde el principio, ambigüedad que no se da con el tío Juan, siempre primario y directamente rechazado mucho antes de revelarse como un maltratador de Gloria. En cambio, Andrea se ve, si no seducida, sí interesada por la clase que desprende tío Román, cuya conversación y formas de trato le parecen seductoras. Que sea un cínico y que sus valores escondan una doble faz es algo que la novela va desarrollando paulatinamente. Pero, como se ve en los adjetivos que desliza Andrea en la descripción de la guardilla de Román, incluso lo negativo, un reloj recargado se ve asociado a un tintineo gracioso, “especial”, dice, y la acumulación de objetos es matizada con adjetivos positivos, librerías, relojes, tinteros ornamentales de todas las épocas, lamparitas romanas; muestran el perfil de alguien que acumula sensibilidad delicada, y también seguramente una historia secreta de vida anterior no convencional que la novela irá desarrollando en su segunda parte. Básicamente lo que separa a tío Juan de tío Román, queda

dicho en los espacios que habitan de un modo más eficaz que cualquier otro. Pero sobre todo queda patente el carácter evidentemente primario del primero frente a la doblez y trastienda de secretos que esconde el segundo, ya visible en los objetos de los que se rodea.

Será precisamente de la lucidez de tío Román de la que se sirva Carmen Laforet para enunciar directamente la poética que viene aplicando al mundo de objetos y espacios de su novela. El texto clave se enuncia de inmediato:

Aquel cuarto tenía insospechados cajones en cualquier rincón de la librería, y todos encerraban pequeñas curiosidades que Román me iba enseñando poco a poco. A pesar de la cantidad de cosas menudas, todo estaba limpio y en un relativo orden.

–Aquí las cosas se encuentran bien, o por lo menos eso es lo que procuro. A mí me gustan las cosas– se sonreía–; no creas que pretendo ser original con eso, pero es la verdad. Abajo no saben tratarlas. Parece que el aire está lleno siempre de gritos... y eso es culpa de las cosas, que están asfixiadas, doloridas, cargadas de tristeza (Laforet 2020: 137).

Carmen Laforet ha llegado con estas palabras de Román a formular explícitamente, a modo de poética, lo que viene sistemáticamente practicando, por lo que no cabe pensar en el efecto de un momento de lucidez sobre el valor de lo podríamos denominar “la lengua de las cosas” y cuya gramática de ocurrencias he venido recorriendo. Quizá sea el momento de asistir por la vía de los espacios y cosas que rodean a tío Román, pero sobre todo a su *artisticidad*, las contradicciones con que vive Andrea la relación entre ambos. En una misma página encontramos enunciadas tales contradicciones.

Sin embargo, yo, sentada en la única silla del cuarto, frente a su mesa de trabajo, me sentía muy lejos de él. La impresión de sentirme arrastrada por su simpatía, que tuve cuando me habló la primera vez, no volvió nunca [...]. Yo no lo dudaba: me parecía ver en Román un fondo inagotable de posibilidades. En el momento en que, de pie junto a la chimenea, empezaba a pulsar el arco, yo cambiaba completamente. Desaparecían mis reservas, la ligera capa de hostilidad contra todos que se me había ido formando. Mi alma extendida con mis propias manos juntas, recibía el sonido como una lluvia la tierra áspera. Román me parecía un artista maravilloso y único. Iba hilando en la música una alegría tan fina que traspasaba los límites de la tristeza, La música aquella sin nombre. La música de Román que nunca más he vuelto a oír (Laforet 2020: 139).

La sucesión de adjetivos ponderativos, pero sobre todo esa metonimia elemental,

básica, de la lluvia sobre el áspero terreno dan idea de un fenómeno, sentido por Andrea, que en la novela va a ir cobrando significación mayor al ser compartido por Ena, como antes lo había sido por la madre de ésta. La cuestión ineludible radica en la artísticidad, esto es las formas del arte que se canalizan por la doble vía de la música y de la literatura, a partir de los libros que las amigas, pero sobre todo Andrea, va conociendo. De tal manera que el conocimiento, establecido como vía de crecimiento, alcanza a ser la almendra semántica de la peculiar *Bildungsroman* de la que habla José Teruel en el estudio introductorio a su edición. En el trazado de tal esfera aparece el mundo masculino a través de las relaciones que Ena y Andrea van teniendo con los chicos de su edad que se les aproximan, y con los que viven, por así decirlo, el fragor de las primarias sensaciones de libertad. Nótese que tales relaciones están asimismo experimentadas en contigüidad con los espacios, esta vez los exteriores, tanto en el bar de la Facultad como en las excursiones al mar en coche, ámbitos de despliegue de una sensibilidad que está muy atenta al significado derivado de esos movimientos, que no es otro que el de libertad. Pero el mundo de los chicos, el masculino, está cifrado en contigüidad con coche⁵, salidas, excursiones, y es ajeno al desarrollado por las tres mujeres (Andrea, Ena y su madre) en la segunda parte de la novela, cuyo vínculo está dominado, en las tres, por el significado que la artísticidad va cobrando en la vida de Andrea, como había operado antes en la madre de Ena y como simula tener esta última en su indagación respecto al secreto escondido de Román y su propia historia familiar.

Nótese que he elegido un sustantivo, *artísticidad*, que puede y quiere ser común a las esferas de los libros y de la música porque ambos son sinécdoques. Lo que Andrea percibe o acaso intuye en el expectante estupor de descubrimiento, es que su crecimiento en las dimensiones del arte es fundamental, es lo que puede sacarla de los dos espacios de indigencia (la vida del pueblo) o la mugre del deprimido mundo de la calle Aribau, ambos estadios simbólicamente más potentes que la posguerra (que también está). Crecer para Andrea, tal cosa descubre durante el curso que pasa en Barcelona, reside en entrar en contacto con el arte, con la refinada espiritualidad que exige. Algo que por cierto se eleva respecto al conocimiento instrumental de las asignaturas de la carrera en la Facultad, que no tienen igual parangón, pues pasa ese mundo sin apenas dejar huella. La huella la deja ese arco del violín, esa música, esa literatura de libros nuevos que las amigas se van recomendando.

Hay un momento, inmediatamente posterior, cuando la audición de la música por Andrea, perspectivizada tal visión de Román desde abajo, en contrapicado,

⁵ Es curioso que el coche sea uno de los objetos en que se fija Jean Baudrillard quien dedica un anexo en su estudio a “La vie domestique et la voiture” (Baudrillard 1968: 92 y ss.).

como si se deslizara la superioridad, en que Andrea adquiere conciencia del significado de la artísticidad en su vida, que ve acumularse todas las cosas del pasado y de presente y deja reducidas en tal audición a una entrega descrita al modo místico, como si su alma se viese anegada. Una muerte que es vida nueva. El mito de la sustitución de lo viejo por lo nuevo, que, sin embargo, no oculta en la angustiosa desaparición de la luz cierto hábito nihilista, existencialista, del que la percepción de la mística carecía.

El ventanillo se abría al cielo oscuro de la noche. La lámpara encendida hacia más lato y mas inmóvil a Román, solo respirando en su música. Y a mí me llegaban en oleadas primero ingenuos recuerdos, sueños, luchas, mi propio presente vacilante, y luego agudas alegrías, tristezas, desesperación, una crispación impotente de la vida y un anegarse en la nada. Mi propia muerte, el sentimiento de mi desaparición total hecha belleza, angustiosa armonía sin luz (Laforet 2020: 139-40).

Si Román había hablado de la tristeza de las cosas que viven asfixiadas, será Andrea quien acierte a decir en formidable imagen metonímica un poco más adelante el *olor de las historias*. Ocurre en el hermoso fragmento descriptivo del capítulo cuatro, ese que se inicia con la exclamación “¡cuántos días sin importancia!” como concreción del sentimiento de tedio de Andrea, pues los días en la casa le pesaban “como una cuadrada piedra gris en el cerebro” (Laforet 2020: 141).

¡Cuántos días inútiles! Días llenos de historias, demasiadas historias turbias. Historias incompletas, apenas iniciadas e hinchadas ya como una vieja madera a la intemperie. Historias demasiado oscuras para mí. Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea... y sin embargo habían llegado a constituir el único interés de mi vida. Poco a poco me había ido quedando ante mis propios ojos en un segundo plano de la realidad, abiertos mis sentidos sólo para la vida que bullía en el piso de la calle Aribau. Me acostumbraba a olvidarme de mi aspecto y de mis sueños. Iba dejando de tener importancia el olor de los meses, las visiones del porvenir (Laforet 2020: 141).

Es consciente Laforet de que todo en Andrea es percepción por los sentidos, pues dice tenerlos abiertos sólo para el olor de las historias e incluso llega a decir “el olor de los meses”. Fragua de ese modo la autoconciencia narrativa del eje de significación metonímica que la narración va tranzando con la percepción sensorial de todo cuanto ocurre. Ese texto y capítulo, que contiene el diálogo en que la abuela y Gloria han teatralizado toda la historia precedente y sus rencillas,

que por razones obvias no podía Andrea narrar, puede comportarse como un punto de inflexión, que dará paso a lo que podría considerarse segunda parte de la novela, en que, una vez repuesta Andrea de unas fiebres, sale a la calle, es decir, comienza a ganar el espacio de la historia exterior a la familia, que precisa por tanto de otros ámbitos, como la Universidad, y otras gentes, como su compañero Pons, pero especialmente su amiga Ena.

Andrea quiere preservar la separación de los dos espacios, que representan lo viejo y lo nuevo. Quizá la incomunicación de ambos, pretendida por Andrea, pese a la insistencia de Ena en conocer a Román, esconda un mecanismo de autoprotección. Lo singular estilísticamente es que tal contraposición de espacios no está abordada explícitamente, lo que un narrador omnisciente, externo habría dejado claro desde el principio. Si estilísticamente resulta *Nada* tan moderna es porque renuncia al privilegio de la omnisciencia, lo que catapulta el punto de vista interiorizado de Andrea, que no domina, pero tampoco resulta sometida al albur de los acontecimientos, sino que va trazando el mapa de sus intereses y querencias. En esta novela todo se va urdiendo de manera *naciente*, no asistimos a un mundo hecho, como puede ser la de Zola, o Pardo Bazán, sino a la aventura de un conocimiento. En tal sentido esta más cerca de Azorín o de Miró y comunica con otras coetáneas como *La plaza del Diamante* de Mercè Rodoreda o las de novelas primeras de Carmen Martín Gaité (*Entre visillos*) o Ana María Matute (*Primera memoria*). No es casual que todas ellas se hayan quiciado sobre la misma estructura de primer conocimiento, un asomarse al mundo o descubrimiento, por parte de chicas en la adolescencia y primera juventud.

El mundo al que se asoma Andrea, el de Ena, es de traje cortado y perfume frente al que ella esconde de “lejía y áspero jabón” (Laforet 2020: 129). Así se establece, por vía de los objetos, la dualidad pobre/rico que gobierna durante la segunda mitad de la novela y que tiene en el regalo que Andrea decide hacer a Ena, el pañuelo de encaje bordado que es toda su riqueza, el punto más elocuente de este estrato de significación. Remito al lector a la sutileza y profundidad hermenéutica con que la profesora Elide Pittarello, en su estudio “Tramas de objetos” (2003), ha recorrido este gesto, y su elocuencia tanto respecto a la dualidad de los mundos, como al profundo significado psicoanalítico que esconde tal desprendimiento por parte de Andrea. Pocas veces en la novela española (y en su crítica) se ha llegado a arrancar a un objeto tanto significado.

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. Yo no me acordaba de que fuera tan bonito y la alegría de podersele regalar a Ena, me

compensaba muchas tristezas. Me compensaba el trabajo que me llegaba a costar, poder ir limpia a la Universidad, y sobre todo parecerlo junto al aspecto confortable de mis compañeros. Aquella tristeza de recoser los guantes, de lavar mis blusas en el agua turbia y helada del lavadero de la galería con el mismo trozo de jabón que Antonia empleaba para fregar sus cacerolas y que por la mañana raspaba mi cuerpo bajo la ducha fría (Laforet 2020: 165-66).

Esa tristeza prendida en las cosas, igual que esa alegría del objeto delicado que regala. Entre objetos y su significación se dirime lo principal de la semántica de *Nada*, de ahí lo afortunado del título dado por la profesora Pittarello a su ensayo. Que vienen además traídos no solo en cuanto son, sino en cuanto significan, también metonímicamente, en su esfera de símbolos reveladores de los conflictos internos que Andrea está viviendo. De ahí que en *Nada* pueda desarrollarse como en pocas otras novelas, el nuevo papel que la descripción opera más allá del otorgado tradicionalmente por la narratología.

En su importante ensayo dedicado a la descripción, la profesora Mieke Bal (2021) señala como uno de los logros del Modernismo, con su doble filosofía de la subjetividad y el azar, es haber llevado la descripción a un estatus totalmente diferente al definido por la narratología que se había edificado sobre modelos del realismo. No solo por vía del Modernismo, que Mieke Bal ejemplifica en *Dijuna Barnes*, también del *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, se han cuestionado las continuidades sin rupturas entre la percepción y el objeto, dejando inservibles tanto la tradición retórica de la *descriptio* como el lugar ancilar que la narratología estructuralista le había concedido. La función de *describir* que la descripción obliga, bien en las obras de Proust, bien en Proust, ha sacado definitivamente la descripción de la zona de focalización cero a la que la habían condenado tratados como el de Genette. La ideología, la subjetividad, las zonas de rabiosa subversión de los principios lógicos por sinécdoques o metonimias, llevan la descripción, por ejemplo en Proust, a un lugar *apodeíctico* en su actividad de mostrar, es decir, que la vez que muestra, señala, argumenta y autoexpone (Bal 2021: 110).

En el desarrollo semiótico de la espacialidad cobra singular importancia el capítulo X de la novela. Por vez primera Andrea camina sola por la calle, por vía Layetana y hacia la Catedral y todo el capítulo acompaña sus reflexiones interiores, puesto que no habla con nadie. Comienza desde la evocación del piso de vía Layetana que acaba de abandonar, donde todavía imagina a la madre de Ena sentada al piano cantando. Es un capítulo en el que Andrea cobra conciencia de su necesidad del arte, vetado de una autoconciencia romántica (así la autocalifica) que encarna la voz de la madre de Ena, como medio de distinguirse frente a la

mediocre prisión de la calle Aribau. Este es de los pocos capítulos exteriores, en que el espacio predominante es la calle, pero semióticamente deja sola a Andrea, pues no es una escena donde los viandantes pululen o intervengan. Todos los signos externos espaciales se viven al modo de interiorizaciones.

Yo, de pronto, me encontré en la calle. Casi había huido impelida por una inquietud tan fuerte y tan inconcreta como todas las que me atormentaban en aquella edad. No sabía si tenía necesidad de caminar entre las casas de algún barrio adormecido, respirando el viento negro del mar, o de sentir las oleadas de luces de los anuncios de colores que tenía con sus focos el ambiente del centro de la ciudad. Aún no estaba segura de lo que podría calmar mejor aquella casi angustiada sed de belleza que me había dejado escuchar a la madre de Ena. La misma Vía Layetana con su suave declive desde la plaza de Urquinaona donde el cielo se delustraba con el color rojo de la luz artificial hasta el gran edificio de Correos y el puerto, bañados en sombras argentados por la luz estelar sobre las llamas blancas de los faroles, amentaba mi perplejidad (Laforet 2020: 206).

Es mucho lo que Andrea sigue describiendo, con iguales puntadas de sinestesias de colores y luces y cuidados cultismos (como “argentar” o “delustrar”) cuando la narración recorre su deambular por esa parte de la ciudad que cruza el corazón del barrio viejo hacia la Catedral, barrio cuyas callejas son descritas en uno de los pocos capítulos de exteriores fundamentalmente descriptivos que la novela contiene. “Había –añade– una soledad impresionante, como si todos los habitantes de la ciudad hubiesen muerto.” Interesa a Laforet dejar a Andrea sola bajo sus pensamientos, para que su único diálogo sea con ella misma en el curso de su deambular. Apenas un miedo y la aparición súbita de un viejo, que nada supone, logra interrumpir una experiencia íntima de comunicación con la belleza y la asunción decidida de una espiritualidad fundida al arte, que será la forma elegida de su crecimiento, emergente en ella unido al espacio de esa parte de la ciudad de Barcelona.

Una fuerza más grande que la que el vino y la música habían puesto en mí me vino al mirar el gran corro de sombras de piedra fervorosa. La Catedral se levantaba en una armonía severa, estilizada en formas casi vegetales, hasta la altura del limpio cielo mediterráneo. Una paz, una imponente claridad se derramaba de la arquitectura maravillosa. En derredor de sus trazos oscuros resaltaba la noche brillante, rodando lentamente al compás de las horas. Dejé que aquel profundo hechizo de las formas me penetrara durante algunos minutos. Luego di la vuelta para marcharme (Laforet 2020: 207).

Otro espacio exterior que la novela recorre es el de la salida al campo, acompañando Andrea a su amiga Ena y a Jaime. Las tres o cuatro instantáneas que de esas excursiones deja la novela inciden siempre en un vitalismo mediterráneo de luces, olores y espacios abiertos, que insufla optimismo y sobre todo liberación para con los espacios cerrados del piso, respecto de los cuales estas excursiones al exterior, al aire abierto, suponen un contrapunto de contraste. De las varias, en las que se repite esa isotopía del vitalismo sensorialmente aprehendido de manera natural y primaria, elegiré una en que se visualiza la perspectiva diferente de Andrea y Ena ante el paisaje y la naturaleza:

Ningún día de la semana se parecía Ena a esa muchacha alocada, casi infantil de puro alegre, en que se convertía los domingos. A mí –que venía del campo– me hizo ella ver un nuevo sentido de la naturaleza en que ni siquiera había pensado. Me hizo conocer el latido del barro húmedo cargado de jugos vitales, la misteriosa emoción de los brotes aún cerrados, el encanto melancólico de las algas desmadejadas en la arena, la potencia, el ardor, el encanto esplendoroso del mar.

–¡No hagas Historia!– me gritaba desesperada cuando yo veía en el mar latino el recuerdo de los fenicios y de los griegos y lo imaginaba surcado (tan quieto, esplendente y azul) de naves extrañas.

Ena nadaba con el deleite de quien abraza a un ser amado. Yo gozaba una dicha concedida a pocos seres humanos, la de sentirse arrastrada en ese halo casi palpable que irradia una pareja de enamorados jóvenes y que hace que el mundo vibre más, huelga y resuene con más palpitations y sea más infinito y más profundo (Laforet 2020: 228).

El que resulta esplendoroso es el estilo, la prodigiosa fuerza de la dicción con que Laforet ha recogido la vivencia que Andrea tiene del paisaje, vinculado finalmente a la fuerza del amor juvenil. Como ocurre y venimos recorriendo a lo largo de este capítulo, la objetualidad, lo exterior, se vive sensorialmente. Es más, ha dejado cifrada Laforet la doble perspectiva que Ena y Andrea tienen de la naturaleza según el origen y procedencia de cada una. Andrea, que viene del campo, tiende a culturalizar la vivencia, mediante contigüidades cultas con la historia de esos lugares. Ena, en cambio, que es urbana y burguesa, sucumbe ante la fuerza primaria del barro húmedo, o el encanto de las algas desmadejadas en la arena. Esta doble perspectiva, que toca el horizonte semántico del ascenso de Andrea por la vía del arte y la historia como modo que ella tiene de adquisición de su nueva naturaleza, queda sin embargo subsumido en este texto, anulado, por la fuerza que los espacios naturales son capaces de imprimir y que retrotraen la mirada de Andrea a la percepción de las vibraciones de las cosas (sonido), de los olores y las palpitations,

es decir, la vía sensorial al conocimiento más profundo con que una experiencia vital puede ser reconocida. Este texto, por tanto, elegido entre otros varios, toca la línea de flotación de *Nada*, una novela que mas allá de cualquier trama externa, tiene en los espacios y los objetos, según he querido mostrar, el campo desde el que desplegar su trama profunda de conocimiento, edificada sobre la epifanía del mundo abierto a esos ojos ávidos de Andrea, cifra decisiva del juvenil estupor ante un mundo que se despliega a sus ojos, oídos, tacto y olores.

La memoria que los lectores tienen de *Nada*, de Andrea (título significativamente elegido para la edición inglesa) y a la que me refería al comienzo del artículo, sobrepasa la dimensión histórico-social de posguerra que actúa de fondo y desde la que originariamente pudo ser leída. Y ese salto desde una dimensión a otra, que ve potenciada su universalidad, únicamente pueden darlo algunas obras. Convocaba yo arriba que la historia del príncipe de Salina en *Il gattopardo* nos daba una dimensión de la muerte (que la sagaz lectura de Javier Marías ayudó a reconocer) que sobrepasaba el programa de los lugares de la política y aristocracia siciliana en su tránsito al nuevo orden. Igualmente *Nada* nos interroga desde su forma, desde su estilo configurado para aprehender espacios de significación que las sucesivas generaciones van añadiendo, en ese diálogo que únicamente los clásicos sostienen a través de los años, las décadas, quizá los siglos.

Bibliografía citada

- ALAS, LEOPOLDO, CLARÍN (1972) [1882], “Del naturalismo”, *Leopoldo Alas. Teoría y crítica de la novela española*, ed. Sergio Beser. Barcelona, Laia: 108-49.
- BACHELARD, GASTON (2006) [1957], *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BAL, MIEKE (2021), “Descriptología, viendo lo figurar”, *Figuraciones. Cómo la literatura crea imágenes*, ed. Mieke Bal, trad. María José García-Rodríguez, Murcia, Editum: 87-139.
- BARTHES, ROLAND (1994), *El susurro del lenguaje. Mas allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós-Comunicación.
- BAUDRILLARD, JEAN (1968), *Le système des objets*, Paris, Gallimard.
- BODEI, REMO (2013) [2009], *La vida de las cosas*, Buenos Aires, Amorrortu.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN (1948), “Carta a Carmen Laforet [Washington, marzo de 1946]”,

Ínsula, 25, 15 de enero de 1948:1.

LAFORET, CARMEN (1937), “Gabriel Miró”, *Caleta*, 14: 27-28.

LAFORET, CARMEN (2018), *Nada*, ed. Rosa Navarro, Barcelona, Planeta.

LAFORET, CARMEN, *Nada* (2020), ed. José Teruel, Madrid, Cátedra.

MARTÍN GAITE, CARMEN (2009), *Obras Completas II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

PITTARELLO, ELIDE (2003), “Tramas de objetos”, *Arbor*, 176, 693: 59-83.

José María Pozuelo Yvancos es desde 1983 Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia, de cuya Facultad de Letras ha sido Decano. Ha sido Presidente de la Asociación Española de Semiótica entre los años 1994 y 1998, Presidente de la Asociación de Teoría de la Literatura (2004-2009) y Vocal de la Directiva de la Asociación Internacional de Hispanistas. Es desde 2021 Académico Correspondiente de la Real Academia Española y desde 1999 crítico literario del suplemento cultural del diario *ABC*. Ha sido profesor invitado y conferenciante en Universidades de dieciocho países. Ha publicado veintiséis libros y 240 estudios en revistas y capítulos de libro. Entre los libros destacan: *Teoría del lenguaje literario* (Cátedra, 2018), *Poética de la ficción* (Síntesis, 1993), *Teoría del canon y literatura española*, con Rosa Aradra (Cátedra, 2000), *De la autobiografía. Teoría y estilos* (Crítica, 2006), *Poéticas de poetas. Teoría crítica poesía* (Biblioteca Nueva, 2010), *Las ideas literarias* (en colaboración) (Crítica, 2011), *La invención literaria* (*Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*) (USAL, 2014), *Novela española del siglo XXI* (Cátedra, 2017), *Ensayos de historiografía literaria* (en colaboración) (Gredos, 2022).

pozuelo@um.es