

Vergüenza y confidencias: estrategias para la construcción del sujeto en *Nada* de Carmen Laforet

Gabriela Zaviezo
University of Miami

Existe una red de secretos que Andrea, la protagonista y narradora de la novela *Nada* de Carmen Laforet, va perfilando a través de la novela, a la vez que logra delinear el papel que ella misma interpreta. Tradicionalmente se ha leído como un bildungsroman, al igual que desde enfoques críticos como la teoría feminista, el psicoanálisis y, más recientemente, la teoría queer¹. También se ha analizado la constitución del personaje de Andrea desde el punto de vista del luto y de la amistad (Wells, Riera). Ahora bien, un aspecto que no ha sido aclarado en la bibliografía existente es cómo Andrea, la protagonista, se configura como sujeto frente a los otros personajes de la novela y cómo las estrategias que emplea para configurarse como sujeto son, a la vez, las que rigen el texto que escribe. Dialogando con conceptos de Rosi Baridotti, Carmen Martín Gaité y Eve Sedgwick, me enfoco específicamente en la combinación de la otredad de Andrea y su vergüenza, que se manifiesta a través de la novela y que le otorga una posición privilegiada entre todas las mujeres de *Nada*.

Nada, publicada en 1944, forma parte de la estética que se ha llamado el tremendismo de la posguerra española. El tremendismo que inicia con *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, describe la crudeza del mundo, la violencia y la crueldad. *Nada* recuenta un año en la vida de Andrea, la protagonista, durante el cual se muda de un pueblo a la ciudad. Andrea llega a Barcelona a los dieciocho años con las ilusiones de estudiar y comenzar una nueva vida. Se aloja en la calle Aribau con sus parientes, unos personajes misteriosos y traumatizados por la guerra. El apartamento rápidamente se vuelve un infierno para Andrea ya que sufre hambre, violencia física y psicológica a manos de sus parientes y una represión total por parte de su tía Angustias. Dentro del apartamento familiar, Andrea se convierte en la oyente de los secretos de todos. Lo mismo le ocurre en su relación con Ena. Su posición como receptora de información; sin embargo, no la hace cómplice en las historias de las mujeres que la rodean. Andrea habita dos espacios. Por un lado, es parte de los círculos femeninos de Gloria, Angustia, la abuela, Ena, la madre de Ena por ser ella mujer, pero por otro, al rechazar los papeles femeninos que estas mujeres representan, Andrea queda fuera de dichos círculos. A pesar de ser mujer no cabe dentro de los modelos genéricos de la época. Por lo tanto, habita un intersticio, una otredad.

Hay trazos de la otredad de Andrea desde el comienzo de la novela cuando se le caracteriza como forastera/ajena. La primera descripción que se ofrece de Andrea

es una auto-reflexión de cómo ella cree que los otros la perciben cuando llega a la estación de tren de Barcelona: “Llegué a Barcelona a medianoche[...]debía parecer una figura extraña con mi aspecto risueño y mi viejo abrigo que, a impulsos de la brisa, me azotaba las piernas, defendiendo mi maleta, desconfiada de los obsequiosos «camàlics»” (14). Desde el comienzo de la novela, Andrea se configura como “otra” en términos geográficos, económicos y lingüísticos.

Dentro del macroespacio de la ciudad, Andrea se ve como una chica de campo, que, como describe su tía Angustia es “salvaje y muy provinciana” (32) y dentro del microespacio del apartamento familiar, Andrea considera que no encaja porque no tiene lazos con la familia e ignora los secretos que enlazan a los habitantes del mismo. La posición económica de Andrea hace hincapié en su marginalidad frente a sus amistades catalanas adineradas. Las referencias constantes a la ropa de Andrea, el abrigo viejo, los zapatos con agujeros en las suelas y su hambre contrastan drásticamente con las escenas de riqueza en los encuentros intelectuales en casa de Ena y la fiesta pomposa en casa de Pons. Estas dos características perfilan la otredad de Andrea que se hace aún más evidente cuando se analiza su sexualidad y su rechazo a la narrativa tradicional de la novela rosa que las otras mujeres asumen como propia². De este modo, Andrea se posiciona fuera de los espacios femeninos al rechazar la narrativa que se le asigna. Más que absolver la “no-normatividad” de Andrea, el final de la novela reafirma esta posición ya que, como afirma Martín Gaité, niega el final sistemático de la novela rosa, la que refuerza las normas institucionales, que prescribiría un final feliz en el cual Andrea se casa (Martín Gaité, 3). Sin embargo, la novela acaba cuando Ena invita a Andrea a vivir con

ella y su familia en Madrid, salvándola del infierno del apartamento de Aribau. La ambigüedad en el texto—no hay una resolución para Andrea porque ella así lo quiere—es precisamente lo que me permite interpretar a Andrea como un sujeto distinto que le da la posibilidad de colocarse fuera de los discursos tradicionales sobre las mujeres. Andrea se configura como sujeto nómada, según la teorización de Rossi Braidotti en *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Braidotti explica que el sujeto nómada es un sujeto que entra y sale de diferentes mundos sin sentirse identificado con ninguno de ellos. Por lo tanto, el sujeto nómada no siente ningún tipo de lealtad a los diferentes mundos en los cuales se mueve ya que estos mundos no forman parte de su construcción de sujeto. De modo que al irse con Ena, Andrea queda fuera del discurso del matrimonio y, a la misma vez, niega su propia relación con cualquier vínculo familiar que la ataría a Aribau, pero también a la misma familia de Ena. Ésta y su familia son para Andrea una manera de desmarcarse, de configurar y prefigurar sus fugas de los mundos con los que no siente ningún tipo de afinidad. Este rechazo hace hincapié en lo que se propone como una identidad de “otra.” Es decir, una identidad que no cabe dentro de los parámetros establecidos para las mujeres.

En su análisis, Martín Gaité argumenta que *Nada* tiene la estructura típica de una novela rosa. Jordan describe este final como un final feliz, pero le preocupa que “Andrea does not find a man” y se pregunta “Why not?” Su respuesta a esta pregunta es simple, “The answer seems to be that she is not in a position, as yet, to take that step” (421). Sin embargo, la novela no cumple con las expectativas de una novela rosa porque el personaje de Andrea representa un quiebre con esta tradición. Para

Martín Gaité, Andrea deja de ser la protagonista típica de una novela rosa ya que ella sirve como testigo de la vida que la rodea. La visión del mundo de Andrea subvierte los principios “esenciales” de la femineidad del momento (102) y “de una manera o de otra pone en cuestión la normalidad de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar” (111). Este cuestionamiento de esencias acerca del género la hace no pertenecer y, por lo tanto, ser un sujeto nómada al cual no se puede clasificar. Es vital añadir la sexualidad “otra” de Andrea a las características que Martín Gaité le atribuye a Andrea para definirla como “chica rara.” Es evidente dentro de la novela que la sexualidad de Andrea no es la que se espera de una chica de dieciocho años y su particularidad se hace evidente cuando se la compara con Ena. Andrea tiene dos semi-encuentros con chicos a través de la novela y ambos acaban en la desilusión, el desencanto y la repulsión³. El primero es con Gerardo, el primer chico que la besa en la boca. Este semi-encuentro acaba en la repulsión total y la narradora recuerda su primer beso como algo que tenía que pasar, pero que le produce asco⁴. Éste la marca como “extraña” a los ojos de Gerardo quien intenta aconsejarla de cómo debería comportarse con los chicos. El segundo ocurre con Pons quien representa para Andrea un intento de adaptación a la conformidad heteronormativa. Andrea incluso tiene imágenes de sí misma como Cenicienta al pensar en lo que sería una noche de fiesta con Pons (199). Estas imágenes rápidamente se disuelven ante la realidad de la fiesta y Andrea parece quedar desilusionada, pero no por el “amor” fallido, sino por sentirse aislada dentro de la fiesta, sentirse como “otra.” Esta otredad caracteriza su poder porque el estar afuera de los discursos de poder que crean las “realidades deseadas” por y para las mujeres,

le permite analizar el mundo a su alrededor desde una distancia que se genera al no querer pertenecer a esos mundos con los que entra en contacto. Estos elementos van más allá del término “chica rara” que Martín Gaité usa para describir a Andrea. Más que una “chica rara”, Andrea es un “sujeto-otra,” una nómada que sabe que no tiene cabida real en estos mundos, pero puede pasar por ellos como observadora y crítica.

La otredad de Andrea es esencial en el desarrollo de la novela porque esta marginalidad le permite servir de confidente ya que su hermetismo y todas las otras características que la identifican como “otra” despiertan la confianza de las mujeres que necesitan una receptora no-normativa para sus transgresiones. Así, al reconocer a Andrea como marginal, diferente, “otra”, las otras mujeres identifican a Andrea como la parte de sí mismas que no pueden mostrar a la sociedad. Es decir, asumen la falta de poder y de agencia de Andrea. No obstante, la carencia que estas mujeres ven en Andrea es precisamente la autoconfiguración que Andrea lleva a cabo y lo que la convierte en un sujeto nómada. Andrea entra y sale de distintos mundos, consciente de que ninguno de ellos la representa o la reconoce y, por esta razón, ella no le debe fidelidad a ninguno. Este proceso de conocimiento es lo que le da autoridad para divulgar las confidencias sin sentirse que está traicionando a las mujeres que se las hacen. No puede traicionar porque no pertenece y los demás lo saben. Esta posición privilegiada, dentro de estos mundos de mujeres, dota a Andrea de un cierto poder que se origina en su diferencia, en su no-pertenencia y pertenencia a los mundos de estas mujeres⁵. De este modo, la otredad de Andrea conlleva un cierto prestigio a los ojos de estas mujeres que ven sus transgresiones como pecados. Para ellas, An-

drea representa la otredad que reconocen en sí mismas y que son incapaces de asumir, excepto en las confidencias que le hacen a Andrea.

Andrea rechaza la norma “dolor por amor” que es la “moralaja” que se desprende de las confidencias de las que es oyente pasiva. De ahí que el sujeto Andrea que construye en su escritura sea negativo. Andrea nunca explica lo que ella es, sólo sabe lo que no es y ella no es aquello que son las otras mujeres. Lo anterior explica el por qué no existe descripción física de Andrea ni un extenso análisis de su personalidad o de sus sentimientos.

La otredad y rareza de Andrea son aspectos fundamentales de su configuración como sujeto. Sin embargo, existe otra característica que marca el desarrollo de Andrea, la vergüenza. Es sólo en los momentos de vergüenza que el texto de Andrea proporciona un discurso sobre la configuración del sujeto según sus propios valores éticos. Se identifican tres momentos claves en los cuales Andrea expresa un sentido de vergüenza. A pesar de aparecer en momentos aparentemente triviales de la novela, el sentimiento de la vergüenza ejerce otro papel central en la configuración del sujeto Andrea.

En *Touching Feeling*, Eve Sedgwick estudia los efectos de la vergüenza en Henry James. Sedgwick explica la relación que tiene la vergüenza con la identidad y cómo la misma no es resultado de la prohibición, sino que ocurre cuando hay una falta de comunicación: “The shame-humiliation response, when it appears, represents the failure or absence of the smile of contact; a reaction to the loss of feedback from others, indicating social isolation and signaling the need for relief from that condition” (Sedgwick, 36). En otras palabras, se observa que la vergüenza no emana de la negación sino del rechazo y de la falta de la identificación con la comunidad a la que se pertenece. Este rechazo

resulta en un sentido de aislamiento que es fundamental en el proceso de creación de una identidad. Desde este punto, Sedgwick observa la manifestación de la vergüenza en el trabajo de edición que Henry James hace de su obra de juventud y la relación que existe entre el “yo” presente y el “yo” pasado, es decir el desdoble del personaje y cómo esto afecta su subjetividad en la obra (44). Sedgwick sugiere que la vergüenza no tiene que ser necesariamente un punto de rechazo del individuo de sí mismo, sino que la vergüenza, como parte fundadora de la identidad, puede resultar en la creatividad y, por lo tanto, puede constituir un fenómeno positivo. Es productivo dialogar con este texto por dos razones. Primero, para hablar de la vergüenza que existe en la formación del sujeto Andrea y, segundo, porque se puede decir que hay un desdoble en esta configuración entre el personaje del pasado y la narradora del presente. Este desdoble indudablemente afecta el espacio narrativo y los momentos en los cuales la narradora-Andrea explica cómo el personaje-Andrea se comportó durante varias instancias de vergüenza. A la vez, la vergüenza de Andrea no sólo es una fuerza fundamental en su construcción como sujeto sino que es donde surge la creatividad que le posibilita narrar su historia. En otras palabras, tornarse artista.

La primera vez que la narradora articula un momento de vergüenza ocurre cuando Andrea toma posesión de su estipendio ya que con él comienza a forjarse una identidad económica independiente de sus parientes y del régimen franquista. Es una doble transgresión, económica y social porque transgrede las reglas económicas de familia, clase, régimen y social y las reglas de la buena educación con las que le han criado. De este modo, la transgresión y la vergüenza por esta trasgresión son los pilares en que se cimienta la silenciosa rebelión de An-

drea.

El segundo momento donde la vergüenza de Andrea se hace evidente, a pesar de no verbalizarse, gira alrededor de la comida. El hambre que persigue a Andrea durante gran parte de su estadía con sus parientes finalmente parece tener la posibilidad de disiparse ya que su tía Angustias deja de controlar su estipendio. Sin embargo, en vez de comprar algún sustento básico, Andrea compra una bandeja de dulces y se la lleva al cine. Lo que hace Andrea al recibir su mensualidad es una forma de desclasamiento porque decide ser “pobre” con lujos. Una vez en el cine, la narradora cuenta que “tenía tal impaciencia que antes de que se apagara la luz corté un trocito de papel para comer un poco de crema, aunque miraba de reajo a todo el mundo poseída de vergüenza” (119). Ésta es la primera vez que Andrea describe este tipo de sentimiento que indudablemente está vinculado a su estado económico. Su educación dentro del mundo de la pequeña burguesía le ha prescrito que no se debería comer con hambre porque eso está mal visto en una mujer. Andrea está llevando a cabo la ceremonia burguesa y quiere comportarse como debe, pero puede más su ansiedad que su educación de pequeña burguesa⁶. De modo que Andrea no está completamente fuera de los discursos de poder. La vergüenza se produce por no poder amoldarse a las prescripciones pequeño-burguesas en las que ha sido educada. Es importante notar que al comer, Andrea está mirando “de reajo a todo el mundo.” Esto hace recordar que la vergüenza ocurre cuando hay una falta de correspondencia de los otros indicando su aislamiento social, ya que Andrea no quiere que los demás vean su ansiedad por comer. Andrea, en este momento se está forjando una nueva identidad relacionada con el aislamiento social dentro del contexto en el que se encuentra. Dentro de

su educación de pequeña burguesa, Andrea se encuentra dentro y fuera de los parámetros sociales establecidos ya que tiene la configuración y pretende seguirlas, pero no puede ajustarse a ellas a la hora de comer porque su hambre puede más que su educación. El aislamiento que surge de esta escena, es decir, la vergüenza que siente Andrea, se suma a su rareza y reitera su posición como “otra” dentro de la pequeña burguesía⁷.

El segundo momento en el cual la narradora verbaliza el sentido de vergüenza sucede en la universidad. Este es un momento central ya que es precisamente cuando Andrea y Pons comienzan su amistad. Una vez más, la situación apunta a la diferencia económica entre Andrea y las personas que la rodean. Andrea no tiene dinero para comprarse los libros del curso y relata que “al día siguiente, Pons llegó a la Universidad con unos libros nuevos, sin abrir. ‘Puedes conservarlos[...]Este año han comprado en casa los textos por partida doble.’ Yo estaba tan avergonzada que tenía ganas de llorar. Pero ¿qué le iba a decir a Pons? Él estaba entusiasmado” (142). La vergüenza de Andrea está marcada por dos razones, la primera, anteriormente mencionada, es la falta de recursos económicos. La segunda razón tiene que ver con la imposibilidad de identificarse con el entusiasmo que siente Pons al regalarle los libros. Esta acción marca a Andrea como diferente y Pons lo reitera cuando le explica a Andrea que él les ha dicho a sus amigos que ella es “distinta” (143). La distinción con que la caracteriza Pons la marca en este momento como “otra.” De ahí que Pons invite a Andrea a conocer a sus amigos y la introduzca a un espacio exclusivo porque para él Andrea no cabe dentro de su definición de chica, puesto que la relación que establece con los varones es más de compañerismo que de “objeto” deseado. Una vez más,

los personajes de la novela clasifican a Andrea como “otra.”

El tercer instante en el cual la narradora admite su vergüenza es quizás el más revelador ya que confluye con el último acto de confidencia que Andrea escucha. Margarita, la madre de Ena, va a la calle de Aribau a buscar a Andrea y al no encontrarla se marcha, pero éstas se encuentran en la calle. Margarita la invita a un café y allí le cuenta su pasado con Román, el tío de Andrea. La narradora relata sus sentimientos:

A mí me estaba dando vergüenza escucharla. A mí, que oía diariamente los vocablos más crudos de nuestro idioma y que escuchaba sin asustarme las conversaciones de Gloria, cargadas del más bárbaro materialismo, me sonrojaba aquella confesión de la madre de Ena y me hacía sentirme mal. Era yo agria e intransigente como la misma juventud, entonces. (220)

La vergüenza que se produce en esta escena no tiene que ver con la información que Margarita le está contando, sino con la relación de poder que existe entre las dos. Margarita le cuenta sus secretos a Andrea porque sabe que Andrea no puede verbalizar su juicio. Al no ser profesional (médico) ni representar el juicio moral (cura/confesor), Andrea se convierte en la receptora de una serie de “rarezas” sobre las cuales no puede hacer nada ni decir nada. A la vez, Andrea de cierto modo se siente identificada con la madre de Ena ya que desde el momento que la ve en la cena familiar le parece “un pájaro extraño y raquítrico” y comenta la narradora, “la primera impresión que me hizo fue de extraña fealdad” (114). A cierto nivel, Andrea ve su propia extrañeza en la madre de Ena. Incluso Martín Gaité afirma que “como contrapunto de la figura de Angustias, Carmen Laforet per-

fila en su novela un espécimen femenino tan raro como el de Andrea pero en su versión adulta. Me refiero a la madre de su amiga Ena” (115). Sin embargo, Margarita, a diferencia de Andrea, representa a las mujeres idénticas, intercambiables, que se adhieren a los discursos que crean realidades por y para las mujeres. Andrea por su parte, sale de ese espacio que desdibuja identidades y rechaza todos los modelos femeninos que se le presentan a través de la novela. En la confidencia, Margarita le dice a Andrea, “¿Cómo voy a explicar a Ena estas cosas, Andrea? ¿Cómo voy a contar a un ser tan querido lo que hubiera podido decir en un confesionario, mordida de angustia, lo que le he dicho a usted misma?” (220). Con estas palabras Margarita desplaza a Andrea a un lugar distinto al que sitúa a su hija y la posiciona dentro de un espacio indeterminado, que en esa sociedad no tiene nombre ni reconocimiento, pero que existe. Es decir, Margarita es capaz de contarle su secreto a Andrea porque Andrea no forma parte de su mundo ni de ninguno. Esta confidencia marca un momento de vergüenza y una vez más subraya la configuración de sujeto nómada de Andrea.

La expresión del sentido de vergüenza no ocurre en el momento de la confidencia, o sea, en diálogo con otro personaje, sino que es una rememoración de un sentimiento actualizado por el presente de la escritura. Lo que queda claro es que al escribir su vergüenza, la narradora no se está inscribiendo dentro de las normas institucionales, más bien está señalando los momentos en los cuales se sintió socialmente aislada por su propia diferencia. A la vez, la vergüenza desde la perspectiva de la narradora no es un sentimiento negativo, más bien, como propone Sedgwick, es en Andrea una fuerza creativa, ya que la novela en sí es el producto artístico que surge tras los momen-

tos de vergüenza. Esta producción es parte del poder que posee Andrea ya que crea un “yo,” un sujeto, que decide no identificarse con nadie. Más que un acto de confesión, la novela es una reafirmación de un “sujeto-otra.” Andrea niega todo discurso femenino que le presentan porque estos no le sirven. La afirmación de su sujeto implica la negación de las normas de su género. Como resultado, debe rechazar las identidades femeninas. No puede ni quiere identificarse con las otras mujeres y es aquí donde se encuentra la vergüenza que permea todo el texto de Andrea: el repudio a ser mujer y, por lo tanto, la exclusión en su proceso de configuración de sujeto de todos aquellos rasgos que identifican a las demás mujeres como colectivo de idénticas. Es precisamente por esta razón que el título de la novela es *Nada* porque Andrea no quiere ser nada de lo que se le presenta como modelo de feminidad. Su “sujeto-otra” le permite desasociarse de las “idénticas.” Es precisamente por esta razón que Andrea es la confidente de las otras mujeres. Ahora bien, Andrea no escribe “confidencias,” sino que elabora un texto donde rechaza el sistema-confidencia y lo transforma en un discurso de poder. Un poder que le permite dismantelar los discursos de la novela rosa y de las feminidades propuestas por el régimen franquista.

Al entender cómo la otredad y la vergüenza se entrelazan y sirven como pilares de la subjetividad de Andrea, es crucial examinar su papel como confidente dentro de la novela. Uno de los análisis más innovadores acerca de *Nada* se encuentra en el artículo de Barry Jordan, “Shifting Generic Boundaries: The Role of Confession and Desire in Laforet’s *Nada*,” ya que propone al acto de la confesión como elemento central dentro de esta novela, donde la narradora tiene el papel de confesor y la compara con una confesión eclesiástica (415). Aunque

este análisis aporta una nueva perspectiva al estudio de la novela, resulta reduccionista; debido a que existen muchas complejidades en las relaciones entre Andrea y las otras mujeres en la novela, principalmente que se mueven dentro de un mundo femenino, que el análisis de Foucault en su *Historia de la sexualidad* no toma en consideración.

Los secretos familiares se van revelando poco a poco a través de las interacciones que Andrea tiene con los personajes que la rodean. Su amistad con Ena también se tiñe de secretos cuando Andrea se da cuenta que Ena está interesada en su tío Román. La complejidad de las relaciones entre las amigas se esclarece a través de las constantes “confesiones” y secretos que se le revelan a la narradora transcritos un año más tarde. La palabra “confesiones” queda corta para definir precisamente el tipo de comunicación que existe entre Ena y Andrea. A través de todo este cuestionamiento se pueden definir estas interacciones como confidencias al mismo tiempo que explica mejor el papel de Andrea en relación a las otras mujeres con las que interactúa. Bajo este enfoque es esencial distinguir entre confidencias y chisme, ya que las confidencias precisan de un confidente, en este caso es Andrea, quien guarda el secreto que se revela. El chisme es “verdadero o falso. Un comentario con que se pretende indisponer a otra persona.”⁸ El chisme se difunde, mientras que una confidencia se revela como una confianza, con el entendimiento que no se divulgará. La presencia recurrente de la “confesión” es clave dentro del desarrollo de la novela ya que, a través de lo que inicialmente se puede llamar confesión de secretos, es cómo se construye la trama de la novela. Es precisamente por su papel central que resulta necesario explorar la discusión de Foucault acerca de la confesión en su *Historia de la sexualidad* en re-

lación a esta novela.

En *Historia de la sexualidad*, Vol.1: La voluntad de saber, Michel Foucault examina la noción de la sexualidad en las sociedades occidentales anclando su estudio en los procesos de poder, saber y discursos (Foucault, 23-65). Foucault construye un análisis de modo histórico, trazando dos siglos de discursos sobre y en torno a la sexualidad. Este estudio histórico parte de la noción cristiana de la confesión y termina con la medicalización del discurso del placer. El argumento que presenta Foucault en este libro revela siglos de discursos sobre la sexualidad y, a la misma vez, matiza los conceptos en torno a las relaciones de poder. Este teórico traza el desarrollo de los discursos en relación a la sexualidad desde la Edad Media, donde el discurso y la sexualidad estaban íntimamente ligados a la relación entre confesión y penitencia cristiana. Es decir, el buen cristiano tenía como deber examinar sus deseos, sensaciones y actos para luego verbalizarlos a su confesor. Solamente a través de esta verbalización de sus deseos pecaminosos y la absolución del confesor, podía éste purgar sus pecados. Por lo tanto, existe alrededor de la sexualidad una idea de secreto oscuro y profundo que tiene que ser examinada y traída a la luz, pero sin perder la calidad de secreto ya que dichas revelaciones se quedan entre el pecador y el confesor; no se hacen públicas⁹. Según Foucault, esta relación histórica entre el placer y el discurso evoluciona a través de los siglos, pero el esqueleto discursivo sigue siendo el mismo. Con el paso del tiempo, esta confesión no permanece en el ámbito del pecado o la salvación sino que penetra otras epistemologías como la ciencia, la pedagogía y la psiquiatría y, por lo tanto, conlleva implicaciones políticas y económicas ya que el discurso sobre la sexualidad pasa a ser manejado por varios puntos de poder¹⁰. Así, la

confesión deja de ser una divulgación de deseos reprimidos en la cual la Iglesia es la única destinataria y la única fuerza de poder capaz de absolverlos. El campo médico, a diferencia del campo eclesiástico no perdonará sino que analizará e interpretará la desviación de la norma.

Aplicando el análisis de Foucault sobre las conexiones que existen entre la confesión y la sexualidad, Barry Jordan arguye en su artículo, "Shifting Generic Boundaries: The Role of Confession and Desire in Laforet's *Nada*," que, para él, la confesión es un tema central en la novela de Laforet. En dicho estudio se propone que dentro de la novela, Andrea interpreta el papel de confesor mientras Gloria, Ena y Margarita, la madre de Ena, le confiesan lo que perciben como sus sexualidades "perversas." Por lo tanto, se sugiere que la novela de Laforet es comparable al "church confesional" (415), ya que una vez estas mujeres se confiesan, son exoneradas de sus "pecados." Una vez perdonadas, se liberan de esos deseos "perversos" y al fin reafirman el orden institucional heteronormativo. Según este argumento, Andrea funciona como confesora dentro de la novela y la escritura en sí funciona como la confesión de Andrea. Por lo tanto, la escritura de Andrea revela todos sus secretos en modo confesional.

La presencia de un tipo de confesión, en la cual Andrea está implicada, es evidente dentro de la novela. Como explica Martín Gaité, dentro del mundo de *Nada*, "Andrea se ha mostrado siempre secreta e introvertida, más predispuesta a escuchar que a contar nada" (108). Andrea se siente cómoda en esta posición y explica, "A mí me gustaba hablar con ella [Gloria] porque no hacía falta contestarle nunca" (34). Para Andrea, "hablar" con Gloria significa escuchar a Gloria. En este sentido, se puede decir que Andrea escucha y los otros personajes femeninos en la novela cuentan. Sin embargo, la relación

y las dinámicas que existen en este tipo de divulgación son muy distintas a la versión que Jordan propone. Existen tres elementos básicos que dismantelan la idea de que Andrea funciona como un confesor dentro de la novela. Primero, hay que reconocer que en este análisis confluyen dos tipos distintos de confesiones de las que habla Foucault, la confesión eclesiástica y la confesión clínica. En la confesión clínica, el confesor (médico) tiene el poder de interpretar y juzgar la confesión. A través de la interpretación de la confesión, el médico es capaz de definir o categorizar los deseos no-normativos de modo que mantiene e inscribe al “paciente” dentro de los esquemas heteronormativos. Esto es posible ya que el confesor/médico tiene el poder de hacer las preguntas y el derecho a las respuestas del paciente y la confianza de que mantendrá los secretos de éste. Ahora bien, el modo en el cual éstos son analizados depende directamente del tipo de preguntas que el confesor le haga¹¹. Andrea, por su parte, no tiene el poder de hacer preguntas, ya que los secretos le llegan desde afuera sin ser solicitados. A la misma vez, la confesión eclesiástica se define como una obligación cristiana. Las revelaciones que se hacen en la novela no son obligadas porque en *Nada* las mujeres buscan voluntariamente a Andrea. De modo que las “confesiones” que se dan en *Nada* no se ajustan ni al modelo eclesiástico ni al modelo médico, ya que parecen tener una posición más de pacientes que de confesadas, pero tampoco son representantes de las dinámicas que analiza Foucault de paciente/médico.

Segundo, dentro de la Iglesia existe una jerarquía en la cual el confesor tiene el poder de la institución para escuchar y exonerar al confesado y, a la misma vez, el confesor está obligado a guardar el secreto de confesión. He aquí el paralelismo con la nueva legislación médica,

pero ya que Andrea no cabe directamente en ninguno de estos roles de médico o confesor, ella no tiene la obligación de adherirse a ningún pacto ético de privacidad.

Tercero, a pesar de la importancia que tiene la teoría de Foucault para entender la confesión, su análisis se enfoca exclusivamente en espacios de poder públicos, los cuales tradicionalmente son espacios de hombres. *Nada* y las revelaciones que se hacen en la novela transcurren en el mundo propio de las mujeres. Por lo tanto, es erróneo referirse a lo que ocurre en estos mundos con los términos de la Iglesia y de la medicina, que son mundos tradicionalmente masculinos. Hablar de Andrea como confidente que oye confidencias resulta más apropiado porque este tipo de relación es propia de los mundos femeninos ya que las confidencias de las mujeres ni tienen visibilidad ni se les confiere importancia pública. La confidencia es lo que no está codificado -lo carente de poder, y es por esta razón que queda fuera del estudio de Foucault.

Sin embargo, la confidencia es una realidad de los mundos femeninos que se representan en esta novela por medio de la recuperación que Andrea hace a través de su relato. Por lo tanto, en este sentido, esta novela de Laforet amplía y señala los vacíos de la codificación de discursos de poder sobre la sexualidad. La confidencia ha funcionado como “educación” femenina sobre la sexualidad, pero no ha sido reconocida como discurso de poder-educación. Este tipo de transmisión de conocimiento no se ha codificado desde el estudio de los discursos de poder. La omisión de este tipo de relación del análisis de Foucault ocurre precisamente porque las confidencias forman parte de esos “espacios” privados que Amorós Puente denomina “el espacio de las idénticas” (10). Las mujeres son idénticas en tanto que no

se diferencian entre sí, son un todo, por ello, según Puente, ocupan los espacios privados que carecen de valor y, por lo tanto, no se ven “porque entre lo privado y lo público hay una articulación disimétrica, no es una relación de simetría ni de complementariedad: en una de las categorías se ha puesto lo valorado y en la otra no” (13). Es decir, dentro del mundo femenino, las son idénticas porque carecen de la capacidad de individualizarse en cuanto están afuera de los discursos de poder. El espacio y las relaciones de confianzas están marcados por la indeterminación del acto. En las confianzas no se sabe quién cuenta y quién escucha y no hay posicionamiento de ningún tipo porque no existe jerarquía, a diferencia del espacio y las relaciones de las confesiones que están marcadas por las diferencias de poderes institucionalizados y reconocidos (i.e., paciente, médico y cristiano confesado, confesor).

El mundo femenino crea relaciones de confianza-confidente y no de confesión/confesor ya que en la última existe una jerarquía pero no en la primera. Andrea funciona como confidente precisamente porque está dentro del espacio de las idénticas, por lo menos en cuanto tiene que ver con su género¹². La falta de un poder institucional permite que la confidente sirva como un espacio de liberación en cuanto es un locus en el cual desahogarse. A la vez, al no haber una institución de poder que rija las relaciones en el espacio de las confianzas, se crea un espacio de hermandad, aunque sea superficial, en el cual la confidente ni pregunta ni busca las confianzas de las demás, sino que éstas le llegan. Andrea es confidente porque no está dentro del espacio de poder público de los hombres. Sin embargo, a pesar de ser idénticas frente al discurso patriarcal, Andrea se distingue de las otras mujeres ya que ella se crea como sujeto mediante su escritura en la que

rechaza los discursos que codifican a las otras mujeres. Por lo tanto, Andrea no ocupa ningún espacio, ni el de mujeres, ni el de hombres. Al estar situada en un espacio “nada,” Andrea se distingue de las otras mujeres¹³. Esta doble localización ideológica de Andrea (la que ella crea y en la que la sitúa su género socialmente) le permite ocupar el papel de confidente, ya que es una idéntica por ser mujer y, a la vez, con su escritura se sitúa fuera del mundo de las idénticas ya que se crea como sujeto.

La otredad de Andrea se entrelaza con las confianzas que las otras mujeres le hacen. Gloria, Ena y Margarita buscan a Andrea para desahogarse, por lo tanto, es necesario entender por qué escogen a Andrea para revelarles estos secretos. Como ya se ha señalado, Andrea es una confidente ya que no absuelve a nadie, simplemente oye y aprende. El poder y cantidad de conocimiento que Andrea tiene procede de las confianzas que las otras mujeres voluntariamente le hacen. Este conocimiento de los mundos en los cuales no participa le proporciona un conocimiento que más tarde transforma en escritura. La narración de Andrea es una forma de poder que transforma lo insignificante, el mundo privado de la confianza, en significativo y valioso. Por lo tanto, el conocimiento y el poder están intrínsecamente ligados.

Llegado a este punto, se hace evidente que los modelos de confesión que teoriza Foucault no funcionan para explicar la novela de Laforet. Foucault analiza mundos masculinos y deja afuera el ámbito femenino de la confidente y las confianzas que tienen unas reglas propias y distintas a los sistemas de confesión. Andrea es capaz de servir como confidente precisamente porque no pertenece y de hecho rechaza los mundos de mujeres regidos por los discursos del “dolor por amor.” *Nada* es esen-

cialmente la identidad de Andrea en tanto que no acepta nada de lo que le ofrece la sociedad en términos de género. Lo significativo radica en la escritura que es la creación del sujeto-otra” de Andrea, la Andrea-artista.

La novela *Nada* de Carmen Laforet es tan actual hoy como en los años de la posguerra española. A través del diálogo con la teoría de Foucault, Braidotti, Gaité y Sedgwick, se ha establecido la relación compleja que existe entre la confidencia, la vergüenza y la construcción del “sujeto-otra-artista” de Andrea. El poder de Andrea está en que ella no pertenece a los mundos de las mujeres de la novela. Como un “sujeto-otra” que no sigue las normas prescritas se vuelve el locus de secretos de los otros personajes femeninos. Este poder y conocimiento se combinan con la vergüenza de Andrea para producir la escritura de la narradora. En este trabajo he intentado releer *Nada* examinando el aspecto de la vergüenza que es esencial en el desarrollo de Andrea como personaje y narradora, ya que es precisamente esta vergüenza que, como propone Sedgwick, se vuelve su fuerza creativa. Es decir, la narradora escribe para expresar su vergüenza que proviene de su desplazamiento de los discursos de poder durante su año en Barcelona, desplazamiento que ella misma reconoce y forja. Es precisamente este desplazamiento, “sujeto-otra,” que le permite tener el conocimiento oculto de los demás personajes a través de las confidencias. Es su rechazo de los modelos tradicionales femeninos lo que le da el poder a Andrea y lo que hace a *Nada* una novela tan actual, a pesar de ser considerada parte del tremendismo.

Notas

1 Para una bibliografía de las distintas aproximaciones críticas a la novela, véase la guía crítica de Barry Jordan: *Nada*, Londres:

Grant y Cutler, 1993. 114-116. Impreso.

2 Esto es parte de la desmitificación de la novela rosa y del amor.

3 Véase Martin Gaité, Carmen. *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: España Calpe, 1988. Impreso

4 Aquí se observa que el proceso de iniciación, es decir, el primer beso, es desmitificado. A través del asco, Andrea niega los discursos de amor aplicables a las mujeres. Algunas de estas ideas ya se perfilan en Martin Gaité, Carmen. cit.

5 En este sentido, Andrea es el “imán” que aglutina a una serie de mujeres convirtiéndose en trasmisora de sus historias silenciadas. Por tanto, *Nada* puede leerse como una novela que ofrece la entrada a otros mundos, en específico, a historias de mujeres.

6 Andrea y su familia pertenecen a la pequeña burguesía y se han educado dentro del sistema ético-moral de la misma. Sin embargo, la Guerra los ha despojado de su dinero. Pese a pertenecer culturalmente a la pequeña burguesía, después del conflicto armado, se ven sumidos en la pobreza.

7 Ahora bien, Andrea ya ha roto previamente el ritual burgués. Se compra dulces para comerlos sola, aislándose de la familia y de los lazos sociales.

8 “Chisme.” rae.es. Real Academia Española, 2013. Red. 20 mayo 2013.

9 El que acumula conocimientos de “pecados” es uno sólo, el confesor, que los utiliza para amonestar en sus sermones públicos.

10 Se puede decir entonces que la confesión se adapta a otras ciencias con nueva terminología, lo cual genera nuevos campos de conocimiento como la medicina.

11 Siguiendo el análisis de Foucault, por confesor me refiero también a las figuras del psicólogo, psiquiatra, o médico.

12 Confidencia-confidente y confesión/confesor se pone por escrito de este modo para demostrar concretamente las relaciones de poder que existen entre estas categorías. La confidencia-confidente es una relación paralela, mientras que la de confesión/confesor es jerárquica.

13 Aquí me refiero a un espacio conceptual demarcado por género más que a los lugares, más concretos y topográficos como los describe Marc Augé en su estudio Los «no lugares». *Espacios del anonimato*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2000. Impreso.

Obras Citadas

Amago, Samuel. "Lesbian Desire and Related Matters in Carmen Laforet's *Nada*." *Neophilologus* 86.1 (2002): 65-86. Impreso.

Amorós, Celia. *Mujer: participación, cultura política y estado*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990. Impreso.

Augé, Marc. *Los «no lugares». Espacios del anonimato*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2000. Impreso.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York: Columbia University Press, 1994. Impreso.

Dever, Aileen. "La novela gótica y paralelos en *Nada* de Carmen Laforet." *South Carolina Modern Language Review* 6.1 (2007): n. pag. Red.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México: Siglo Veintiuno, 1977. Impreso.

Fox, Soledad. "The literature of Survival: The Neopicaresque after 1939." *Approaches to Teaching Lazarillo de Tormes and the Picaresque Tradition*. Ed. Anne Cruz. New York: Modern Language Association of America, 2009: 119-126. Impreso.

Gier, Daniel. "La alienación en cuatro novelas españolas: El árbol de la ciencia, Javier Mariño, *Nada* y El caldero de oro." *Explicación de textos literarios* 27.2 (1998): 5-23. Impreso.

Higginbotham, Virginia. "Nada and the Cinderella Syndrome." *Rendezvous: Journal of Arts and Letters* 22.2 (1986): 17-25. Impreso.

Jones, Margaret E.W. "Dialectical Movement as Feminist Technique in the Works of Carmen Laforet." *Studies in Honor of Gerard E. Wade*. Eds. Silvia Bowman. Bruno Damiani et al. Madrid: Porrúa Turanzas, 1979. Impreso.

Jordan, Barry. "Laforet's *Nada* as Female Bildung?" *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 46.2 (1992): 105-18. Impreso.

---- "Shifting Generic Boundaries: The Role of Confession and Desire in Laforet's *Nada*." *Neophilologus* 77.3 (1993): 411-22. Impreso.

Martín Gaité, Carmen. *Desde la ventana: Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1988. Impreso.

McGiboney, Donna Janine. "Paternal Absence and Maternal Repression: The Search for Narrative Authority in Carmen Laforet's *Nada*." *RLA: Romance Languages Annual* 6 (1994): 519-24. Impreso.

Laforet, Carmen. *Nada*. Madrid: Ediciones Destino, 2004. Impreso.

Ordóñez, Elizabeth. "Nada: Initiation into Bourgeois Patriarchy." *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*. Eds. Lisa E. Davis y Isabel C. Taran. Nueva York: Bilingual Press, 1976. Impreso.

Riera, Carme. "Relectura de *Nada* en clave barcelonesa." *Cuadernos Hispanoamericanos* 2012 abr. 742: 67-85. Impreso.

- Sainz, José Ángel. "Nada o el fracaso de una iniciación." *Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 4.14 (1999): 719-33. Impreso.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, y Adam Frank. *Touching Feeling Affect, Pedagogy, Performativity*. Series Q. Durham: Duke University Press, 2003. Impreso.
- Sobejano Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo: En busca del pueblo perdido*. Madrid: Prensa Española, 1975. Impreso.
- Thomas, Michael. "Symbolic Portals in Laforet's Nada." *Anales de la novela de posguerra* 3 (1978): 57-74. Impreso.
- Wells, Caragh. "'Su larga trenza de pelo negro': The Phenomenon of Disordered Mourning in Carmen Laforet's Nada." *Modern Language Review* 2012 oct; 107 (4): 1123-114. Impreso.