



**Un lugar llamado
Carmen
Martín Gaité**

**Edición de
José Teruel y Carmen Valcárcel**

Siruela

JOSÉ TERUEL y
CARMEN VALCÁRCEL (eds.)

UN LUGAR LLAMADO
CARMEN MARTÍN GAITE

 Siruela
Libros del Tiempo

Índice

Cubierta
Prólogo
Tres rebeldes y tres libros de 1958...
Carmen Martín Gaité y su relación...
La novela del inadaptado
La generosidad de la constancia
Carmen Martín Gaité y María Zambrano...
Carmen Martín Gaité: los años americanos
Ventanas al yo y al mundo americano en...
Los Cuadernos de todo y la escritura del yo
Poética del lugar y actitud autobiográfica...
Las razones de una poética comunicativa...
Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaité...
Usos de la Razón, usos del sentimiento...
Leyendo a Teresa de Jesús...
Lo raro es no escribir
Obras citadas
Álbum: «El ojo del tiempo»
Notas
Créditos

Prólogo

Un lugar llamado Carmen Martín Gaité

«Para Carmen Martín Gaité con la admiración sincera que me inspira su existencia compleja y polivalente», con estas palabras, fechadas el 25 de octubre de 1963, Luis Martín-Santos le dedica *Tiempo de silencio*: acababa de leer *Ritmo lento*. Esa existencia polivalente y compleja nos llevó a un grupo de profesores, escritores y amigos, entre el 24 y el 26 de abril de 2013, a la búsqueda de un *lugar* llamado Carmen Martín Gaité. La casa familiar de los Martín Gaité en El Boalo (donde han ido a parar muebles, cuadros, fotos, bibliotecas y enseres de otras casas, ya desaparecidas y que poblaron el espacio de sus novelas: la de los abuelos paternos en la calle Mayor, 14; la de los abuelos maternos en Piñor; la de la infancia y juventud salmantinas en la plaza de los Bandos; la de Alcalá, 35 y la de Doctor Esquerdo), «El Corralón» de la calle Carlos Arniches (en pleno Rastro de Madrid y hoy centro cultural de la UAM) y el Instituto Internacional (importante foco de la educación liberal en la España de 1950 y donde ella dio numerosas conferencias) fueron no el lugar, sino los lugares elegidos por su relación vital con Carmen Martín Gaité y en consonancia con sus varios rostros y cambiantes andaduras. Las conclusiones de esas jornadas se recogen en este volumen que, desde el estudio a la evocación, desde el ensayo a la fotografía, presenta distintas topografías de una escritora que ligó siempre la representación de la intimidad a la localización de lugares más que a la determinación de fechas. «Poética del lugar» fue el explícito título con el que Maria Vittoria Calvi respondió con precisión a nuestra convocatoria, sabiendo que de fondo estaba uno de los ensayos más citados por Martín Gaité, *La poétique de l'espace*, de Gaston Bachelard.

Los cinco primeros capítulos de este volumen ofrecen una genealogía de la autora, que va más allá de los contextos consabidos. José-Carlos Mainer organiza una nueva «trama» en torno a tres títulos de escritoras coincidentes en 1958 –*Belleza cruel*, *Los niños tontos* y *Entre visillos*–, para demostrarnos que, durante y pese al franquismo, también hubo un espacio para la manifestación de la rebeldía, el disentimiento y la libertad (aunque tuvieran que velarse hasta el oxímoron con las restricciones de rebeldía *interior*, disentimiento *discreto* y libertad *relativa*). Del mismo modo, el futuro historiador de la literatura española de posguerra ha de reconstruir con más normalidad y menos categoría de anécdota el fenómeno de la escritura de la mujer, ya que no es un hecho periférico ni un síntoma privativo de la Transición democrática. Además de los nombres consabidos de Laforet, Martín

Gaite y Matute, ¿de dónde salieron Carmen Barberá, María Beneyto, Ángela Figuera, Luisa Forrellad, Gloria Fuertes, María Elvira Lacaci, Carmen Kurtz, Dolores Medio, Elena Quiroga, Elena Soriano, Julia Uceda? Los premios literarios, principalmente el Nadal con la flamante ganadora de 1944, abrieron el camino: lo apunta José-Carlos Mainer. Pero también cabe aludir a una tradición cultural que difícilmente pudo ser interrumpida tras el tajo de la guerra civil. La vinculación explícita de Carmen Martín Gaité con Elena Fortún, María Martínez Sierra y Rosa Chacel es tanto un síntoma como un dato.

Las dificultades que tuvo que sortear una escritora novel en la España de 1950 tienen un documento de primer interés en la carta que Carmen Martín Gaité envió a Asunción Carandell en junio de 1957, y que publicamos aquí, por primera vez, gracias a la cortesía de la viuda de José Agustín Goytisolo y a la mediación de Carme Riera. Esta carta nos retrotrae a ese cuadro de costumbres en el que Martín Gaité reparó con detenimiento, precisamente por su vigencia, en *Desde la ventana*, y al que no dudó en tildar como «alegato feminista»: me refiero a «Las literatas. Carta a Eduarda», de su dilecta Rosalía de Castro. Igualmente esta misiva marca un momento crucial en su carrera literaria, ya que Martín Gaité está escribiendo «a escondidas» su primera novela larga para presentarla al premio que había recibido dos años antes su marido, Rafael Sánchez Ferlosio, quien nunca supo que su entonces mujer iba a concurrir al Nadal, como tampoco ella le dejaba leer lo que estuviese escribiendo: «No quería que su opinión me influyese ni en pro ni en contra» –leemos en «La noche de Sofía Veloso» (1994: 44) y ya se ha citado en reiteradas ocasiones la reprobación que recibió con el manuscrito de *El libro de la fiebre*–. Por ello, esta carta dirigida a Asunción Carandell es –entre otras cuestiones señaladas por Carme Riera– un testimonio no solo de cómo compaginar el tiempo que le exigía leer y escribir con las absorbentes labores domésticas derivadas de una niña que empezaba a andar, sino también de la búsqueda de un difícil aislamiento que la llevara a superar la ansiedad de las influencias, a habitar la soledad. Recuérdense la ambivalencia de esa dedicatoria estampada en los *Usos amorosos del dieciocho en España*, en la que repararán varios de los trabajos aquí reunidos: «Para Rafael, que me enseñó a habitar la soledad y a no ser una señora». Una dedicatoria que se entiende mejor si la ponemos en paralelo con un artículo escrito por las mismas fechas: «¿Por qué las mujeres tienen tanto, tantísimo miedo, un miedo tan específicamente distinto a la soledad? ¿Por qué se echan en brazos de lo primero que las exima de buscarse en soledad? O, dicho con otras palabras, ¿por qué se aguantan tan mal, tan rematadamente mal –y cada día peor–, a sí mismas?» («De madame Bovary a Marilyn Monroe» [1970], 2000: 112).

Y si seguimos profundizando en la mujer escritora a lo largo de nuestra historia literaria, la trayectoria de Carmen Martín Gaité, por la variedad de sus intereses intelectuales, es también un ejemplo paradigmático de lo que en el siglo XIX se

llamó «mujer de letras». En tal sentido, considero adecuada la genealogía en la que Roberta Johnson la sitúa: la de las grandes pensadoras-escritoras que se inicia con Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán en el siglo XIX y continúa con Rosa Chacel y María Zambrano en la Edad de Plata. Habitar la soledad y aspirar a la presencia del otro, el delirio y el diálogo, el solipsismo y la búsqueda de interlocutor son los polos entre los que se mueven dos títulos, *El libro de la fiebre* y *Delirio y destino*, de dos mujeres, Martín Gaité y María Zambrano, que no se trataron pero que supieron habitar en límites semejantes. (Roberta Johnson sabe ver con absoluta perspicacia la razón por la que incluí, en su artículo «El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité» del número homenaje de *Ínsula*, la fotografía de nuestra autora con Rosa Chacel: se trataba de señalar tres paradigmas de «mujer de letras» del siglo pasado: Chacel, Zambrano y Martín Gaité.)

En esta búsqueda de nuevos espacios donde situar su trayectoria, reparan tres novelistas que tuvieron algo en común: sus primeros títulos fueron reseñados por Martín Gaité entre 1979 y 1993: «Estrategias de sigilos» (*La novela del corsé*), «El silencio del testigo» (*Mimoun*) y «Los cepos de la realidad» (*La escala de los mapas*). Manuel Longares ensaya sobre la novela que no podía faltar en un encuentro con Carmen Martín Gaité: *Ritmo lento*. Quizá sea su narración más truculenta y obsesiva a la hora de purgar demonios íntimos y generacionales: entre los primeros, la imposibilidad del principio de reciprocidad, la lucidez que se agota en la propia resistencia a tomar rumbo y las relaciones interpersonales de dominio y dependencia; entre los segundos, la atracción por los naufragos de la inteligencia crítica incapaces de adaptar el tiempo a su medida, el divorcio entre la ideología y el comportamiento diario, el ejercicio de la responsabilidad en los nuevos tiempos y la complicidad del individuo en su propio fracaso. La obra de Carmen Martín Gaité es una invitación al descubrimiento de la doble entidad de la que surgen los seres de ficción: «por una parte, inventan la realidad, pero, por otra (como creados que han sido por personas de carne y hueso), la reflejan» –leemos en *El cuento de nunca acabar* (2009c: 70) y esta declaración podría ayudarnos a entender su imaginación autobiográfica–. Una vez producido el flechazo con la fachada del viejo chalet de la Ciudad Lineal que originó la novela, según nos ha relatado ella misma desde «Tiempo y lugar», Martín Gaité tuvo que inventarse, en sentido etimológico, lo que estaba ocurriendo dentro y lo encontrará en el interior de su propia vivienda o conciencia, cuando ya su casa comenzaba a caérsele encima.

Rafael Chirbes no se detiene en ningún título concreto y traza su trayectoria intelectual frente a los grandes iconos masculinos de su generación, a cuya sombra Carmen Martín Gaité sigue ocupando un lugar al margen, secundario, donde se acuñan una serie de lecturas superficiales que no son difíciles de detectar y de las que tampoco resultaría difícil de identificar nominalmente a sus autores. Prejuicios

que la condenan al escalafón de escritora de segunda fila, a una literatura limitada, de tono menor entre los rebeldes sociales y estéticos de los grandes nombres de los cincuenta, escrita para mujeres e incluso cursi. Ante estas lecturas torcidas y malintencionadas, Chirbes traza los particulares puntos de fuga de nuestra autora, cuya vida y obra están presididas por la búsqueda de un lugar desde el que afrontar con dignidad la tarea de vivir en una España donde la grisura franquista ha sido sustituida por la falta de sustancia –o de secreto, añadirá Gopegui– tras una Transición llamada democrática. Al hilo de esto, Belén Gopegui construye una especie de carta dirigida a Carmen Martín Gaité, mientras lee *Lo raro es vivir*, para hacer pública una declaración de amor y una interrogación que no responde tanto a un preguntar algo como a un preguntarse por la exactitud de algo que ya se sabe: «quién puso puertas al combate [...] cada uno de tus libros es un manual sobre cómo se fabrican el arrojo y la osadía», saliendo así al paso de la impertinente disquisición que muchos siguen haciéndole de «cómo estuvimos tú y yo tan cerca si de tus últimas novelas parecía ausentarse lo político». Colocamos esta hermosa declaración de reconocimiento, como colofón o coda, por tener a Martín Gaité como interlocutora e incidir en el resistente lugar que ocupa en nuestra memoria – en el fondo, el objetivo último de este libro–.

Es justo reconocer el papel pionero que el hispanismo norteamericano tuvo en el estudio de su obra, desde finales de la década de 1970, y la atención que le sigue prestando, como demuestra la reciente publicación por la MLA, en una colección de literatura universal, de *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, editado por Joan L. Brown. Estados Unidos supuso para ella un escenario juvenil, propicio para el aislamiento y la discontinuidad, para desligarse momentáneamente del pasado, abrir una brecha y dejarse invadir por el puro presente. En pocas palabras, un decorado propicio para desdoblarse y para la representación. De sus diversas estancias darán cuenta las conferencias de Joan L. Brown, Ángeles Encinar y Kathleen M. Glenn, que complementarán la perspectiva trazada por mi añorado John Kronik (1998). En distintos apartamentos de Manhattan, de Charlottesville, del antiguo hotel Blackstone de Chicago, o de Poughkeepsie, cuyos interiores han sido minuciosamente descritos en prólogos, apéndices, cuadernos y notas de edición, Carmen Martín Gaité consiguió iniciar, rematar o dar nuevo impulso a títulos como *El cuento de nunca acabar*, *Desde la ventana*, *Usos amorosos de la postguerra española*, *Caperucita en Manhattan*, *La Reina de las Nieves*, *Visión de Nueva York*, «Todo es un cuento roto en Nueva York», «La libertad como símbolo» y varios *Cuadernos de todo*, que se convertirán allí en auténticas crónicas de viaje –como bien puntualiza en su intervención Pozuelo Yvancos–. Entre esos cuadernos, quiero destacar su pieza maestra, «El otoño de Poughkeepsie», que también debería publicarse como obra suelta. Maria Vittoria Calvi lo sigue intentando y abogo desde aquí por ello. La conciencia

formal del tiempo ido, pretendiendo convertirse en tiempo narrativo, alcanza en este cuaderno rematado en Vassar College un pulso que nos recuerda, entre traba y estímulo, la grandeza de la poesía.

Los trabajos de José María Pozuelo Yvancos, Maria Vittoria Calvi, Domingo Ródenas de Moya y Elide Pittarello se centran desde distintos flancos en su poética, esto es, en el lugar y la función que la escritura ocupa en la existencia y la construcción identitaria de Carmen Martín Gaité. Llama la atención el número de incursiones dedicadas a sus ensayos y *Cuadernos de todo*, cuando todos pensábamos en Martín Gaité como novelista. La edición en 2002 de estos cuadernos –a los que cabe considerar, si atendemos a los presupuestos procedentes de la crítica genética, como antetextos– está suponiendo un viraje en los estudios martingaitianos, no solo porque contamos con un mayor conocimiento de su taller literario, sino también porque podemos constatar cómo su práctica de todos los géneros literarios se funde y confunde en ese magma de vida y literatura llamado «cuaderno de todo», que nos invita a contemplar la totalidad y el proceso de su obra como otro ejemplo en la tradición literaria de *obra en marcha*, «*work in progress*», «*opera aperta*» u *obra inestable*. La narración no necesita un género, puede ser novela, cuento, ensayo, historia, poesía e incluso *collage*. Tenemos la percepción de que Carmen Martín Gaité no sabía vivir sin anotar en sus cuadernos cada ocurrencia, cada idea o cada imagen, ya sea a la velocidad del *subway local* o el *express* (y aquí entraría su combinación de la palabra con la técnica del recorta y pega). La escritora no reconoce otra vida que la de la letra, a sabiendas de que todo lo escrito es imperfecto. Los cuadernos son un ejemplo de escritura en vivo. Martín Gaité escribe como respira, oímos el sonido de una mano intentando simultanear lo que *pasa* con el acontecer que lo promueve; pero la palabra *autobiografía* se le queda corta, para lo que su obra efectivamente es, un *autorretrato* expandido. Ese acordar el transcurso con los acontecimientos que ese mismo transcurrir acarrea alcanza su cénit en su estética del *collage* que preside *Visión de Nueva York* (me parece un acierto la segunda parte del título con que Elide Pittarello interpreta este diario entre Nueva York y Los Ángeles: «el ojo, la mano, la voz») y muchos otros registros de su obra publicados en vida (esto es, de sus textos y no solo antetextos), entre los que me gustaría destacar un cuento, «Variaciones sobre un tema», el poema de Manhattan como ella llamaba a «Todo es un cuento roto en Nueva York», e incluso un artículo periodístico, «Diego Lara». Y reparo además en este último título, publicado a raíz de la primera exposición individual que se le dedicó a Diego Lara, tras su muerte, por razones que vienen al caso. Diego Lara (1946-1990) fue uno de los primeros a quien Martín Gaité mostró, inmediatamente, en febrero de 1981 y tras su estancia en Los Ángeles, su cuaderno de *collages*, y recibió su aprobación. Creo que no es una simple anécdota, sino una señal de conciencia y seguridad artística, ya que el diseñador de las revistas *Poesía* y *Buades*

había ilustrado, en los primeros años setenta, con técnica de *collage*, dos cubiertas que fueron muy del gusto de Carmen Martín Gaité: la de la primera edición de *Usos amorosos del dieciocho*, en Siglo XXI, y la de *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, en Nostromo (editorial de la que fue cofundador junto a Mauricio d'Ors, Juan Antonio Molina Foix y los hermanos Alberto y Rafael Corral). Por otro lado, es preciso remarcar el estímulo y el acicate de modernidad que supuso para ella y su obra el trato con los más jóvenes: los amigos de la Torci (el origen de este apelativo familiar que recibe su hija Marta queda definitivamente aclarado en la intervención de Asunción Carandell).

Es significativo que el programa de mano del congreso y los ensayos de los profesores mencionados, especialmente los de Pozuelo Yvancos y Elide Pittarello, se detengan en una reconocida anotación de los *Cuadernos de todo* sobre la insuficiencia de las formas, fechada en El Boalo, el 31 de julio de 1964, y que retomará dos décadas más tarde desde la «Ruptura de relaciones» con *El cuento de nunca acabar*, cuando Carmen Martín Gaité ya había renunciado a abarcar lo inabarcable. (*El cuento de nunca acabar* es en realidad la primera edición de sus *Cuadernos de todo*, la segunda fue la que realizó póstuma y cuidadosamente Maria Vittoria Calvi, donde también desembocaron otros cuadernos posteriores al otoño de 1982.) El mundo que Martín Gaité deja siempre es el del que procede, pero *El cuento de nunca acabar* marca una inflexión en su obra, que pudiera haberse detectado con más nitidez si la muerte de su hija no hubiese interrumpido *La Reina de las Nieves* (su particular *Persiles*), aunque esa inflexión queda de manifiesto especialmente en la que es, a mi juicio –y vuelvo a repetirlo–, su pieza maestra: «El otoño de Poughkeepsie», donde el tiempo parece detenerse en un lugar. En el cuaderno 35, Carmen Martín Gaité consigue más que nunca dar forma a lo inabarcable, prestar consistencia narrativa a la experiencia del tiempo, cuando ya todo se lo había llevado la trampa. *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)* es una reflexión sobre la esencia fundamentalmente narrativa de nuestro proyecto existencial y su credibilidad. Todo para ella era un cuento que tenía que estar bien contado: las lecturas, la política, el amor, la vida propia y ajena, la historia. Su poética es comunicativa y afectiva por la presencia del lector a quien se pretende siempre embarcar en el trayecto –como muy bien advierte, sin prejuicios, Domingo Ródenas «con Benet al fondo»– y, desde luego, *interlocución, diálogo y afectos* eran términos con muy mala prensa en la deslumbrante estética española de 1966. Hacer literatura era también para ella un gesto afectivo, suponía siempre la presencia del otro –llámese interlocutor, auditor, lector o destinatario–, siempre había alguien. Entendió que la verdad artística es una representación compartida y que la literatura era todo lo contrario al discurso de los locos o los vanidosos. Y será justo reconocer que el registro más portentoso de Carmen Martín Gaité como ensayista es su capacidad de hacer

visibles las abstracciones en letra mayúscula y carentes de narración, de convertirlas en un cuento coloreado, de transcribirlas en letra minúscula –paradójicamente estas capacidades son las que han generado los prejuicios espulgados por Rafael Chirbes–.

La universidad española tenía una deuda con una eminente universitaria como fue Carmen Martín Gaité, doctora en Filología Románica, que en la década de 1950 decidió decir no a la cátedra, como dijo no a tantas otras grandes palabras e instituciones para dedicarse a la literatura, para «meterse a novelista», por usar una sorprendente expresión de complicidad con la que tituló su prólogo a *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos. Los intereses intelectuales de Martín Gaité fueron múltiples y se desplegaron en varias direcciones: desde los géneros literarios consabidos (cuento, novela, poesía, teatro, ensayo) a ese híbrido llamado «cuaderno de todo», desde la investigación histórica al periodismo, desde la traducción a las adaptaciones teatrales de los clásicos y los guiones para televisión, pasando por sus incursiones en el *collage*. Como prueba de su curiosidad intelectual, María-Dolores Albiac Blanco y Ana Garriga Espino examinan dos parcelas de su producción intelectual: su dedicación investigadora al siglo XVIII y su lectura de Teresa de Jesús. Ambas aproximaciones son presentadas como el resultado de la particular reacción de Carmen Martín Gaité contra el tiempo que le tocó vivir y como el intento de rectificación de una educación recibida durante el primer franquismo. El interés de nuestra autora por el pasado está presidido por lo vivo y no por lo dado, por su propia experiencia generacional. Para «los jóvenes ateneístas de principios de los sesenta [...] desamordazar el siglo XVIII venía a ser algo así como una transferencia oblicua del intento imposible por combatir de frente la mordaza de la censura oficial», leemos en el homenaje que le dedica a José Antonio Llardent (1993: 338). No puede ser más explícita la transferencia. Por otro lado, los réditos literarios de la incursión de Carmen Martín Gaité en la investigación histórica tienen un documento excepcional en la conferencia «Historia e historias», que pronunció por primera vez en el Instituto Internacional, en febrero de 1988, y revisó en los últimos meses de su vida para el curso magistral que tenía previsto impartir, del 7 al 11 de agosto de 2000, en la UIMP. La muerte, como urgencia argumental ineludible, tuvo que recordarle una vez más, pero ya de un modo definitivo, el final contingente e innecesario de toda narración.

Necesito dar las gracias a todas las instituciones y personas que han hecho posible el congreso «Un lugar llamado Carmen Martín Gaité»: a José María Sanz Martínez (rector de la Universidad Autónoma de Madrid), Javier de los Nietos (alcalde de El Boalo) y Pilar Piñón (directora del Instituto Internacional); a mis colegas y amigos: Carmen Gallardo, Ray Green, Lola Ferreira, Ana Garriga, Nilda Echarri –cuyas funciones y motivos no enumeraré por prolijos– y especialmente a Carmen Valcárcel, con quien he organizado estas jornadas y edito hoy este libro; a

Ana María Martín Gaite, quien nos abrió la finca familiar para mostrarnos la biblioteca de su hermana y otros recuerdos que en ella tienen albergue, entre ellos, las fotos que forman nuestro álbum, seleccionadas por su capacidad narrativa o foto-biográfica; a Asunción Carandell por su testimonio y los documentos con los que enriquece nuestra edición: los pasodobles de Carmiña a Luis Goytisolo, la reveladora carta de complicidad que le envió en junio de 1957 y esa foto del mismo verano en Mas Bové, que bien podría titularse *La siesta* o *En el lugar más fresco de la casa* y que tanto nos recuerda por su empeño locativo a una instantánea de esos relatos neorrealistas de 1950; a Ofelia Grande, directora de Ediciones Siruela, cuya hospitalidad editorial ha permitido que las intervenciones del congreso lleguen impecablemente al lector; y, por supuesto, a la generosidad de todos los profesores, escritores y amigos que han escrito los sucesivos capítulos de este volumen.

José Teruel

Tres rebeldes y tres libros de 1958: Ángela Figuera Aymerich, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité

José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)

Obertura: los cincuenta, a vista de pájaro

A lo largo de los años cincuenta, los cambios en la vida española se hicieron evidentes y los síntomas de la glaciación de posguerra remitieron. Aunque fuera en una situación subalterna, la España de Franco formaba parte de lo que la propaganda de la guerra fría llamaba el *mundo occidental*, tal como avalaban los acuerdos concordatarios con el Vaticano y la firma de los pactos secretos con Estados Unidos, suscritos ambos en el verano de 1953. Pero, para casi todo lo demás, el país permanecía en el lazareto en que lo habían recluido los vencedores de 1939, alguna vez visitado por exóticos personajes –Ernest Hemingway, Jean Cocteau, Orson Welles...– que buscaban emociones fuertes en un reducto poblado de toreros, guardias civiles y sangrantes recuerdos de la reciente contienda.

Todo esto hacía que los síntomas de una apasionada relectura de la guerra civil y de la posguerra empezaran a ser inequívocos. Los unificaba una voluntad general de conocer, de saber mejor lo que, en el fondo, ya se sabía pero la propaganda de los vencedores negaba: que aquello fue una guerra entre hermanos y no una Cruzada victoriosa y que tampoco había ni una revolución pendiente, ni un nacionalsindicalismo que hubiera superado la lucha de clases. No resultaba hacedero todavía señalar a los culpables y esta ausencia es la que puede extrañar al lector actual de obras como *Los bravos*, *Duelo en el Paraíso* o *El Jarama*, que consignaron los primeros síntomas de descontento. Porque veinte años después de la victoria, la ruptura estudiantil con la universidad franquista, en febrero de 1956, sumada a los ataques gubernamentales a revistas como la liberal *Ínsula*, la falangista *Índice* y la tibiamente catalanista *Destino* contribuyeron a que el antifranquismo ya no fuera solo cosa de los más politizados, de los militantes o simplemente de los vástagos de familias republicanas o represaliadas. A lo largo del decenio de los cincuenta y en los primeros años del siguiente, se pasó de la percepción de la guerra como una experiencia infantil, que tenía algo de iniciática, a la identificación de una culpa que dejaba, a la vez, un oscuro deseo de proclamación de la inocencia.

Nuestro año de 1958 no está elegido al azar, porque reunió una constelación de títulos muy significativos al respecto de lo que llevamos dicho. En *Las afueras*, el joven Luis Goytisolo –militante comunista– había analizado la decadencia social de los vástagos de la burguesía catalana, excombatientes de las tropas franquistas, cuyo horizonte vital y personal no dejaba resquicio alguno a la esperanza. En los cuentos de *Cabeza rapada*, de Jesús Fernández Santos, la experiencia infantil de la guerra comparecía como elemento de autorreconocimiento y como primera experiencia de la decepción juvenil. Los poemas de *Conjurios*, de Claudio Rodríguez, consecuencia directa del viraje «social» de *Historia del corazón* (1954), de Vicente Aleixandre (a quien está dedicado), se afirmaban, como los de muchos otros poetas del momento, en la jubilosa enunciación colectiva y, pese a su tono ruralista y deliberadamente ingenuo, patentizaban el llamamiento a otra vida, a otra forma de solidaridad y de destino, como se advierte en «Con media azumbre de vino», «El baile de Águedas» o «La contrata de mozos». Los *Salmos al viento*, de José Agustín Goytisolo, reflejaban la soberbia masoquista de quien ha oído tantas veces que «no sirves para nada» (Goytisolo, «Autobiografía», 1963: 193), pero que previamente ha renunciado a obtener los privilegios de «El hijo pródigo» en el que «late la flor de los principios, / vive el consejo maternal, / alienta la única verdad» y que «será un varón conservador / gloria y ejemplo del redil» (189). Y si su poemario se burla de «Los celestiales», los poetas religiosos y resignados, un punzante libro de Gloria Fuertes, *Todo asusta*, había descubierto que «Dios ahoga pero no aprieta»: «Está lleno de sabiduría y de paciencia, / sobre todo de paciencia con los perversos». Y su fastidiosa omnipotencia «luego te quita el dolor y te pone la cena / otras veces te pone el dolor y te quita la vida» (Fuertes, 1976: 121). El más joven de todos, Carlos Sahagún, Premio Adonáis por *Profecías del agua*, fue quizá el más descaradamente explícito a la hora de esbozar la felicidad de un futuro diferente e imposible –«Aula de química»– y también a la de indicar el punto de partida colectivo:

Le llamaron posguerra a este trozo de río,
a este bancal de muertos, a la ciudad aquella
doblada como un árbol viejo, clavada siempre
en la tierra, lo mismo que la cruz.

Un lugar, escribe luego el poeta, en el que «mi edad, mi edad de hombre, / sabedlo bien, un día se perderá en la tierra» (Sahagún, 1976: 24).

No hemos citado a humo de pajas el libro de Gloria Fuertes, una veterana del *postismo*, que publicó aquellos poemas en la lejana Venezuela. Entre los síntomas de novedad a la fecha de 1958, se encontraba, por supuesto, el regreso de las mujeres a una actualidad literaria en la que ya habían tenido modesta presencia en la España progresista de 1931-1939. Pero, como todo cuanto se relaciona con la sociabilidad del franquismo, el regreso tuvo poco que ver con aquellos valores

modernos del pasado en que se asentaron los lugares de Blanca de los Ríos, Concha Espina y Sofía Casanova en las letras conservadoras de comienzos de siglo o de Carmen de Burgos y los fugaces meteoros de Lucía Sánchez Saornil e «Hildegart» en el campo literario de las izquierdas (donde también brillaron, de otro modo más sofisticado, las escritoras vinculadas al ámbito generacional de 1927). En aquel horizonte de las clases medias profesionales y liberales, las mujeres del Lyceum Club habían supuesto una primera afirmación colectiva, aunque a menudo anduviera ligada a los varones destacados en la nómina central de la cultura española: por eso, no faltaron los graciosos que hablaron de «las maridas». En la posguerra franquista, la nombradía literaria femenina tuvo que ver –lo recordaba la prensa complaciente y complacida– con «el ímpetu de la juventud», relacionada con los «innegables logros sociales» del Régimen y, sobre todo, con los inicios de un mercado literario basado en buena parte en la política de premios. La primera beneficiaria de esta había sido Carmen Laforet (que obtuvo el primer Premio Nadal, discernido en 1944), a la que siguieron Elena Quiroga (que lo lucró con *Viento del norte* en 1950), Dolores Medio (que con *Nosotros, los Rivero* ganó el de 1952) o Luisa Forrellad (premio de 1953 con *Siempre en capilla*); el Planeta lo ganaron Ana María Matute en 1954 con *Pequeño teatro* y Carmen Kurtz, en 1956, con *El desconocido*. La única desdeñosa de aquel atajo hacia la popularidad fue Elena Soriano, quizá por ser también la mayor en edad de todas ellas: se dio a conocer con *Caza menor* (1951), parábola sobre la guerra civil, y en 1955 vio secuestrado el primer volumen de una atrevida trilogía, «Mujer y hombre», que vio la luz a lo largo del año: el relato prohibido fue *La playa de los locos* al que siguieron *Espejismo* y *Medea* 55.

Las poetas, salvo alguna que otra, también eran muy jóvenes. Las excepciones eran Josefina de la Torre, dedicada entonces al teatro como actriz, y Carmen Conde; las ejecutorias de ambas comenzaban antes de 1936 y sus compañeras de generación –como María Zambrano, Concha Méndez, Rosa Chacel o Ernestina de Champourcin– estaban en el exilio. Y no dejó de ser llamativo que aquella renovada presencia de las mujeres en el mundo de la poesía diera lugar a una broma de mal gusto, muy reveladora: José García Nieto, el poeta oficial y ubicuo de la revista *Garcilaso* y su «Juventud Creadora», ganó el Premio Adonáis de 1950, firmando como Juana García Noreña el libro *Dama de soledad*. La cosa se convirtió en un caso entre policiaco y patético: aunque hubo sospechas y se daba una llamativa coincidencia de iniciales entre la autora fingida y el autor real, se dio a conocer a una presunta autora, llamada Angelines de la Borbolla, y nunca hubo una aclaración satisfactoria de la superchería. El libro recibió halagos de los críticos y hasta un despistado Juan Ramón Jiménez –que en su momento también había elogiado la primera novela de Carmen Laforet– halló en sus poemas rastros de atractiva feminidad juvenil...

Ángela Figuera, la rebelde tardía

Pero mujeres poetas había, por supuesto... Ángela Figuera Aymerich (1902-1984) es una escritora más olvidada de lo que merece y que, por su edad, podía haber figurado en el grupo de las que se dieron a conocer antes de la guerra civil. No fue así, sin embargo: era hija de un ingeniero bilbaíno, padre de diez hijos, cuya muerte prematura –en 1927– la enfrentó a la necesidad de emigrar a Madrid, hacerse cargo de una amplia familia y ponerse a trabajar. Se casó con un primo hermano y en 1933 obtuvo plaza como catedrática de instituto *cursillista*, gracias a la ampliación de plazas que la República resolvió dando a los candidatos una rápida preparación mediante cursillos específicos. Revalidó su situación administrativa en 1936 y la perdió en 1939, cuando el gobierno de Franco realizó su *contrarreforma* escolar; uno de cuyos centros fue precisamente la completa eliminación del escalafón de aquellos denostados *cursillistas*. De los primeros momentos de tranquilidad doméstica fueron los libros iniciales publicados por Ángela Figuera, *Mujer de barro* (1948) y *Soria pura* (1949), en los que nadie podría advertir su doloroso equipaje de angustia y frustración. Paradójicamente, representan su autoaceptación como mujer casada y como madre de familia, no convencional pero sí convencida, expresada en poemas de corte muy tradicional en los que latía una sensibilidad neopopularista: sus temas fueron la contemplación de la naturaleza, la plácida vida doméstica, la creencia religiosa... Pero conviene no engañarse, porque esa satisfactoria cotidianeidad era un espacio conquistado y defendido de la adversidad que la rodeaba. Y, por otra parte, no tardaría en dar paso hacia la rebeldía, aunque esta se produjera desde ese mismo estatuto personal (y poético) que ya conocemos, como sucede en el libro *Vencida por el ángel* (1950). Su primer poema, «Egoísmo», solemniza en cierto modo la salida de la escritora al mundo más allá de la domesticidad, donde se comprueba que al otro lado, «fuera», estaba «ese pavor, abierto como un pozo, / de las bocas que gritan / al hambre, al ruido, al odio, a la mentira, / al dolor, al misterio». Por supuesto, su solidaridad más espontánea se endereza hacia sus iguales, «las madres dóciles que alumbran / con terrible alarido; / las que acarrean hijos como fardos / y las que ven secarse ante sus ojos / la carne que parieron» (Figuera, 1986: 111-112). Y tampoco debe olvidarse el significado religioso (aunque no solamente) de aquel ángel titular, que aparece ya en el segundo poema y que la obliga a abandonar su enclaustramiento, en el que la escritora recuerda que «me he proclamado limpia contra el asco y la ruina». Ya no será así, sin embargo, en el futuro, porque el enviado «me ha dejado clavada la raíz de la angustia / y ya siento en el alma el dolor de los mundos» (113).

Pero el tráfico abierto entre la conciencia personal y el dolor colectivo es todavía un camino confuso, donde ambas cosas son inseparables. Entre los mejores poemas está el recuerdo de un «Bombardeo» de la guerra civil, dedicado a Julio Figuera, su

marido. Se trata de un extraño, aunque hermoso, poema de amor donde la escritora vuelve a recordarse en su celoso apartamento de todo lo que no fuera su ámbito de esposa: «Yo no iba sola entonces. Iba llena / de ti y de mí». Y a partir de esta soledad en compañía formula su queja contra un impreciso enemigo –«ellos»– que ha roto el encanto: «Pero ellos no podían, ciegos, brutos, / respetar el portento. / Rugieron. Embistieron encrespados». Casi sin quererlo, el poema va incluyendo a los demás, a quienes también son víctimas inocentes («la carne desarmada, / la risa de los niños, los cabellos / de las muchachas, los henchidos senos / de las nodrizas, la rugosa frente / de los viejos cansados, / los anchos ojos de los colegiales, / el tórax trepidante de los mozos»), pero lo asombroso es que el poema tiene como objeto una atrevida plasmación del amor en guerra, donde se reafirma precisamente la unión de los dos amantes y la solidez de su vínculo. Aquella mujer enamorada recuerda cómo su marido llegaba al refugio y la amparaba con su cuerpo, según confiesa con ingenuo pudor: «Yacíamos unidos, sin lujuria, / absortos en el hondo tableteo de nuestros corazones». Y acaba: «No. Nunca nos quisimos como entonces» (119-122).

Este nuevo tono poético se acendró en *Los días duros* (1953), donde ya reconoce que «inútil es la huida y el gemido. / Hay que luchar, rugir, sincronizarse / con el compás terrible de los hechos». Por eso ha decidido que «no mataré mi risa ni mis sueños, / no dejaré mis besos olvidados. / No perderé mi amor entre las ruinas. / Pero no puedo desmayarme blanda». Se fundamenta ahora en una rebeldía propia de mujer, en la que «a la embestida seca de los machos [...] hay que oponer lo recio femenino» (126-127) y a través de la cual adquieren otro sentido la experiencia incipiente de disenso y la percepción misma de la guerra civil. En *El grito inútil* (1953) hay un poema titulado significativamente «Posguerra», de tono clara y directamente colectivo: «Alegraos, hermanos, porque vivos seguimos [...]. Alegraos, hermanos, porque es bueno quedarse / como espiga escapada a la hoz y a la muela, / como res condenada que evadió la cuchilla» (174). Pero esta mujer que ha cumplido los cincuenta años cita ya a Pablo Neruda (cuyos versos proporcionan el exergo del poema «La casa») y dedica otra de sus composiciones a su convecino Blas de Otero; comienza a hacer explícitas sus referencias y busca junto a ellas su acomodo personal, que, como sucede en «Rebelión», sigue fiel a la condición de mujer-madre: «Serán las madres las que digan: basta. / Esas mujeres que acarrear siglos / de laboreo dócil, de paciencia. / Igual que vacas mansas y seguras / que tristemente alumbran y consienten / con un mugido largo y quejumbroso / el robo y sacrificio de su cría» (179).

La convicción de que hay culpables y la exigencia de hacerse cargo, de «estar al cabo de la calle» (como escribía en el poema dedicado a Otero), estalló en *Belleza cruel* (1958), un libro que publicó en México porque difícilmente pudo haberlo hecho en España y que recibió el regalo de un prólogo muy especial de su

admirado León Felipe. En sus breves páginas, el viejo poeta exiliado consignó su rectificación de los versos quizá más citados de toda la lírica del destierro, aquellos de «Reparto» (en *El español del éxodo y del llanto*) en que había afirmado que «mía es la voz antigua de la tierra» y, en consecuencia, su derecho a dejar mudo al usurpador: «¿Cómo vas a recoger el trigo / y a alimentar el fuego / si yo me llevo la canción?» (León Felipe, 2004: 270). Pero el don de la poesía –decía ahora– no tiene dueño, sino que es «la canción inalienable de la tierra»; del que hubo de abandonarla, solo lo es el «salmo» que lamenta la pérdida. León Felipe reconocía que «Dámaso, Otero, Celaya, Hierro, Crémer, Nora, De Luis, Ángela Figuera Aymerich... los que os quedasteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada...» eran dignos herederos de la voz de sus mayores. Y por eso, confería su potestad a aquel cuadro de honor: «Vuestros son el salmo y la canción» (1986: 205-206).

No merecía menos el libro de Ángela Figuera, cuyo punto de partida fue, como siempre, la elección de la conciencia justiciera por encima de la tentación de la felicidad y el egoísmo. No hay belleza que no sea cruel porque siempre se afirma sobre una fealdad que hemos consentido: de ella misma afirma que «empecé cantando / para poner a salvo mis juguetes, / pero ahora estoy aquí, mordiendo el polvo, / y me confieso y pido a los que pasan / que me perdonen pronto tantas cosas» (207-208). Y recordando la imagen central de *Vencida por el ángel*, en el poema «Miedo» pide ahora al Señor que le guarde sus ángeles cuando «son demasiado puros para mí. Me dan miedo. / No pesan. No vacilan» (211). Como leemos en «El cielo», «el cielo bondadoso de Dios y de sus ángeles» ya no nos cubre porque «no puede mirarse con la espalda doblada», ni «con la nuca partida», «ni su luz nos alcanza tanteando en las simas / de las cuencas mineras» (214). Por todo lo cual afirma en «Solo ante el hombre» que ya solamente se inclinará devotamente ante el ser humano sufriente, «reo de origen, ciego, maniatado, / los pies clavados y la espalda herida, / sucio de llanto y de sudor, / impuro, comiéndose, gastándose, pecando / setenta veces siete cada día» (217).

La segunda sección, titulada «Caso acusativo», contiene los poemas políticamente más explícitos, para lo que ha buscado títulos tan inequívocos como «Libertad», «Guerra» o «Balance», donde Figuera habla de las cuentas que ya tendrían que ir echando el «invicto general de espuela y puro», el «ministro, gran collar, gran banda», el «vientre redondo, diente astuto, / devorador del oro y de la plata», el «gordo y patriarcal terrateniente» y la «señora mía y de tu casa, / asidua del sermón y la película». Del ajuste de cuentas solo se salvarán las víctimas: «Tú no, pueblo de España escarnecido, / clamor amordazado, espalda rota, / sudor barato, despreciada sangre, / tú no echas cuentas, tienes muchas cifras / de saldo a tu favor» (223-224). Porque tanto la crueldad como el dolor tienen rostros e historias concretas que ella debe sacar a la luz, como en «La justicia de los ángeles»,

donde sueña un paraíso para una lavandera mercenaria, para una madre de familia humilde, para Petra que es madre de nueve hijos naturales y para un golfillo blasfemador de doce años. «Hombre naciente» es la tercera y última parte de *Belleza cruel* y su poema más revelador es «Puentes», que nuevamente explora aquella urgencia de comunicarse que trasmina todo el volumen. Los seres humanos estamos encerrados en «una isleta de nada» que luego, cuando la escritora repase el conformismo colectivo, se transformará en «esa asquerosa isla sin ventanas»: «Por ellos nos iremos de la isla / para volver al mundo de los vivos, / de los que pisan tierra ventilada, / limpia y fecunda» (243). En el fondo de la angustia hay siempre una esperanza de renovación que se consigna, por ejemplo, en el poema «Veinte años», dedicado a su hijo y a los que, como el suyo, tienen esa edad, y en la composición final, «Hombre naciente», cuyo exergo recuerda un título de Blas de Otero, «pido la paz y la palabra», que se glosa a lo largo de sus versos: «Quiero vivir. Lo exijo por derecho. / Pido la paz y entrego la esperanza» (249).

Ana María Matute, la soñadora descontenta

La novelista Ana María Matute (1926) nos proporciona otra imagen de mujer: si Ángela Figuera encarna la fortaleza ante la adversidad, firmemente enraizada en un sentido noblemente familiar de su misión, Matute encarna la desdicha que viene de aquella insatisfacción que no palían ni la vida confortable ni alguna forma de adaptación. Originaria de una familia acomodada, educada en un colegio caro (el de las Damas Negras, en Barcelona), le tocó padecer el envés de una aparente estabilidad: el rechazo de una madre exigente pero poco afectuosa, el autoritarismo escolar, los perturbadores cambios de domicilio entre Madrid y Barcelona, la sensibilidad precoz de una adolescente y, de añadidura, los daños de un matrimonio desafortunado con el escritor Ramón Eugenio de Goicoechea. La escritura fue su temprano refugio, cosa que se deja ver en el cuidado de la prosa, la complacencia en las imágenes y la tendencia a lo imaginativo fantástico (que fue tan llamativo en su primer libro, *Fiesta al Noroeste*, 1952), pero ya sea en este registro o en el repaso más directo a su propia experiencia de la vida, las constantes se reiteran: ámbitos cerrados, relaciones a la vez afectivas y difíciles, dramáticas relaciones de dominio, rupturas sentimentales y largos remordimientos. Diríase que, de forma natural, la vivencia preadolescente de la guerra civil había de estar, por fuerza, en el centro de su obra como un ámbito de elecciones, emociones y fracasos llamados a marcar para siempre el futuro. Y fue así. En 1953 la censura prohibió su primera novela, *Luciérnagas*, elaborada sobre sus recuerdos de la Barcelona en plena contienda; y en 1960, *Primera memoria* abrió con notable éxito la trilogía «Los mercaderes» en la que se integraron también *Los soldados lloran por*

la noche y *La trampa*, donde la escritora pudo hablar de la guerra sin las trabas que había conocido el primer libro.

Como ya se indicaba, los años cincuenta supusieron la conquista para la narrativa de un espacio de relativa libertad para hablar de las heridas abiertas. Y *Los hijos muertos* (1958), el extenso relato de Matute, tiene un lugar de honor entre los mejores del decenio. De entrada, nos confronta a un marco metafórico certero y complejo: nos hallamos ante un lugar cerrado y montañoso, poblado de un bosque espeso, recuerdo de largas estancias estivales de la escritora, pero también construcción de un microcosmos de la España cerrada y hostil donde habitaba una comunidad confinada. Conviene que advirtamos que el lugar tiene mucho de ambiguo: el río que lo riega es «oscuro, rumoroso y frío», adjetivos que oscilan entre lo tranquilizador y lo hostil, como los son los atributos del bosque, cuyos árboles son «apretados, hermosos y llenos de sombra», o como la sensación que la masa vegetal proporciona («se respiraba un silencio húmedo y cálido a un tiempo») (Matute, 1981: 11-23). De hecho, la última descripción citada parece remitirnos a las características de la vida intrauterina y, por ende, resucitaría aquella metáfora de la España-madre, feroz y absorbente, reparadora e inquietante a la vez. ¿Hará falta recordar aquí la similitud del marco geográfico donde se desarrollaba la novela *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos, unos años anterior a la nuestra, o la posterior y meticulosa invención de la comarca de Región por parte de Juan Benet, cuyas primeras muestras coincidieron en el tiempo con *Los hijos muertos*? De un modo evidente y conforme se fue haciendo más larga la pervivencia de la dictadura franquista, la metáfora del lugar ominoso y cerrado pareció ir apoderándose de la imaginación de los escritores; ya en los setenta, en las postrimerías del Régimen, la imagen se hizo cada vez más invasiva y también más explícita, como sucede en *Ágata ojo de gato*, de José Manuel Caballero Bonald, o en el memorable guion del filme *Furtivos*, que escribieron José Luis Borau y Manuel Gutiérrez Aragón y se plasmó en las espléndidas secuencias dirigidas por el primero.

La onomástica elegida por la autora es fuertemente expresiva en su fonética o en su intención: la región tiene el llamativo nombre de Hegroz y el río que la riega, Neva; hay un valle de las Piedras, y la familia de los protagonistas ostenta el agorero patronímico de Corvo y habita en una hacienda que se denomina La Encrucijada. Muy pronto advertiremos que la doble presentación tipográfica del texto nos indica los dos niveles temporales en que se desarrolla la novela: la letra redonda remite al tiempo presente (el año de 1948) mientras que la cursiva nos traslada al pasado cercano –las vísperas de 1936 y los años de la guerra civil–, en un vaivén permanente que unas veces muestra los antecedentes de las cuestiones y otras despliega cómo los sucesos de hoy repiten inexorablemente los del ayer. Y los títulos de las tres grandes partes en que se divide la novela reiteran, a su vez, la idea de ciclo trágico: «El tiempo» tiene la función que en la preceptiva dramática tiene el

primer acto, la exposición de la trama y, en nuestro caso, la evidencia del paso de los días; la segunda parte, «El hambre y la sed», alude metafóricamente al despliegue de las pasiones vitales y al recuerdo de los días de las grandes decisiones; «La resaca», última parte, se precipita bajo el signo de la tragedia inevitable y la continuidad insomne de lo que empezó hace tantos años.

Fue hace mucho tiempo –antes de la guerra– cuando comenzó la decadencia de los Corvo: Elías emigró y estafó el dinero que la familia tenía invertido en Argentina; su hermano Gerardo se quedó en la finca natal, amargado y resentido, y con él lo hizo su hija, Isabel, convertida en ama de la casa; de César, su hermano, solo permanece en Hegroz su hija Mónica, porque Verónica, la menor, huyó de La Encrucijada. Y lo hizo precisamente en compañía de su primo hermano e hijo de Elías, Daniel Corvo, que escapó con la muchacha a Barcelona. Ella y el hijo que esperaba murieron en el parto; Daniel hizo la guerra en el bando perdedor y ahora ha vuelto, llamado por Isabel, para convertirse en una suerte de guardabosques de los Corvo y rumiar sus recuerdos y sus querellas. No es el único padre de uno de los «hijos muertos» que dan título al relato; al frente del destacamento penitenciario, que trabaja en Hegroz, está Gerardo Herrera, que también perdió al suyo durante la guerra civil. Pese a su oficio, Herrera es un buen hombre con ansias redentoras, que conoce el pasado de Daniel Corvo y, sin embargo, quiere que sea su amigo y que le ayude en la salvación de un joven recluso –Miguel Fernández, de veinte años–, preso por un delito de tráfico de drogas. Pero Daniel no desea ya nada («veo, recuerdo lo que fui, como veo en este momento a esa mosca que está paseándose por el borde de la mesa», [1981: 132]), por más que Herrera apele a sus antiguos sentimientos: «No es lícito. No es lícito hacer de un hombre esto. De todas las criaturas de la tierra únicamente el hombre está solo» (163).

Y es que, en las zambullidas en el pasado que subraya la tipografía cursiva, las vidas de Daniel y Miguel coincidieron en la turbulenta Barcelona de la República y la guerra civil: Daniel vivió allí su amor y su compromiso político, que Matute presenta en tonos idealizantes, hasta conocer el destierro y la vuelta al país; Miguel, hijo de anarquista, presencié la violencia criminal de los días bélicos, conoció el miedo y, tras un fugaz paso por Francia, finalmente cayó en el delito. Y ahora en Hegroz, sus destinos también parecen repetirse: Mónica Corvo y Miguel Fernández se enamoran como sucedió en su día con Daniel y Verónica, hijos de otros dos Corvo enfrentados. Cuando el chico huye, matando previamente a uno de los guardianes, Daniel le proporciona refugio, quizá porque le recuerda a sí mismo: «No creo en él. No me va a mí el papel de Diego Herrera. Pero me gustaría mucho salvarme» (243). El pronombre enclítico es inesperado: no se trata, en efecto, de redimir al huido, sino de darse a sí mismo la oportunidad que no tuvo. Inevitablemente, Miguel es capturado a tiros y se convierte en el tercer «hijo

muerto» de los que evoca el título, lo cual sucede a la vez que Daniel Corvo ha cobrado un lobo, por el que le entregarán unas cuantas monedas los campesinos del lugar. Ya nadie volverá a salir de allí y a pagar, por ende, el tributo de su vida o la de los suyos: ni Isabel, que ha visto repetirse en su sobrina la misma historia de su hermana; ni Mónica, «presa por el fantasma del tiempo pasado, dentro de la casa, en el bosque y en la tierra [...]. La hacían vieja antes de tiempo, vieja, apenas salida de la infancia» (447); ni el anciano Gerardo (que se ve en «un mundo imbécil y cobarde, sórdido, de trabajo y de comida grosera, de vino malo, de anís de taberna, de maldad pequeña, sin grandeza y sin locura» y que siempre ha pensado que «cuando me sienta morir, iré al bosque. A reventar al lado de un árbol» [173]); ni Daniel, por supuesto. Solo el lugar clausurado, el bosque y su río, permanecen: «Crecía la tierra, con sus árboles, sintiendo su indiferente renacer. Todo crecía, todo era grande y absoluto, irremediable». Y Daniel sabe que «él estaba en el bosque para morirse, bella, apaciblemente, sin rencor, sin recuerdos» (495).

Carmen Martín Gaité, la cronista lúcida

La tercera de nuestras mujeres, Carmen Martín Gaité (1925), ofrece otro modelo femenino, menos solitario y más acompasado a una realidad social emergente. Fue hija de un notario y mantuvo siempre una singular lealtad –afectuosa y crítica, a la par– al bloque familiar. De hecho, podría estudiarse su ejecutoria narrativa como una reflexión continuada sobre la evolución de los núcleos domésticos en la vida española: allí están las patologías del miedo al cambio, que aparecen en las primeras novelas (nuestro relato de 1958, *Entre visillos*, y *Ritmo lento*); los síntomas de disolución de las relaciones tradicionales, presentes en *Retabílas y Fragmentos de interior*, justo en la primera Transición; la respuesta a la ruina acelerada de la función tradicional de lo materno en *Nubosidad variable* y la reconstrucción emocional a partir de las rupturas, que se advierte en sus últimos libros exploradores, desde *La Reina de las Nieves* hasta *Irse de casa* y *Los parentescos*, que habla de las familias «zurriburri», formadas por la suma de familias anteriores de los cónyuges. Martín Gaité estudió Letras en Salamanca y en 1948 apareció en Madrid, para preparar una tesis doctoral sobre los cancioneros galaico-portugueses. De la tesis pronto no quedó nada, porque se dedicó a escribir literatura con un grupo de amigos cuya historia ha recobrado como nadie: ante sí misma y sus amigos, otra vez sintió esa vocación del testigo, quizá porque tuvo una necesidad mayor de hacer constar cómo fue aquello de «meterse a novelista» (la expresión tiene su firma). Y hoy sabemos que lo hizo con ánimo de revisar críticamente la España de entonces, mientras establecía en su torno una suerte de bohemia

bienhumorada que en la distancia puede parecernos convencional, pero que no lo era en absoluto.

En 1949 escribió *El libro de la fiebre* –recuerdo de una experiencia personal de enfermedad– que no gustó a quien se convirtió en su novio al año siguiente, Rafael Sánchez Ferlosio. Se casaron pronto y fueron padres de un niño, Miguel, que murió, y de una niña, Marta, que también falleció muy joven. La pareja ganó sendos premios Nadal, los de 1955 y 1957, por lo que hubo comentarios para todos los gustos. La relación entre ambos debió ser estimulante, pero también agotadora; rota ya la convivencia, la dedicatoria que Carmen Martín incluyó en su ensayo *Usos amorosos del dieciocho en España* resulta muy reveladora de un reconocimiento y una queja igualmente fuertes: «Para Rafael, que me enseñó a habitar la soledad y a no ser una señora». Y desde entonces, la escritora eligió su lugar en el mundo: había sido la mujer de un chico raro, imaginativo, anárquico y egoísta, brillante y maniático, y ahora se encargó un poco de todos sus amigos, de ser centro y archivo de referencias colectivas y domésticas, y en un momento determinado, de apoyar a escritores más jóvenes que ella a los que aceptó con rara generosidad.

En el fondo, siempre concibió la literatura como un diálogo abierto con quien quisiera leerla, una «búsqueda de interlocutor», por decirlo en palabras muy suyas. Y no le importó dejar explícitas las huellas de esa intención, como revela otra dedicatoria, precisamente la de *Entre visillos*, a su hermana Ana María: «Para mi hermana Anita, que rodó las escaleras con su primer vestido de noche, y se reía, sentada en el rellano». ¿Qué podría iluminar mejor nuestra lectura del relato que esa apelación a un recuerdo compartido en el que se mezcla lo convencional burgués –la fiesta de las jovencitas que «se visten de largo» por vez primera en el baile del Casino de Salamanca– y la capacidad de distanciarse y hasta profanar el mismo convencionalismo?

Aquella otra novela femenina de 1958, no tenía la ambición soñadora de *Los hijos muertos*, pero encerraba toda la deliberación reposada de una venganza. Hoy sabemos que se gestó en dos fases. La primera versión inacabada, bajo el título de *La charca*, acaba de publicarse en *Obras completas*, por José Teruel, y parece haber sido escrita a partir de episodios aislados, de protagonismo casi coral. La segunda arranca de un friso de personajes más concretados y también de una restricción muy consciente del ámbito de referencia. El cambio de títulos parece muy significativo: el de *La charca*, con inevitables resonancias unamunianas, se enlaza a una serie de lacónicos títulos-síntesis que fueron muy de época; al pasar a la locución locativa *Entre visillos*, Carmen Martín Gaité apuntaba directamente a las formas de vida de aquella clase media que vestía de visillos sus balcones y ventanas, una forma de ocultación pudorosa que marca las distancias, pero que también permite la vigilancia discreta desde el otro lado. Si Matute recurría a la metáfora del

lugar cerrado pero natural (la montaña, el bosque...), Martín Gaité tramaba un encierro humano y urbano: la casa, las calles estrechas, las actividades y reuniones siempre iguales y en las mismas horas y lugares, la imposible salida de la que todos, sin embargo, hablan...

No es casual que la novela arranque con una llegada y termine con una salida, casi una escapatoria, ambas en tren, que abren y cierran el espacio de un curso escolar. Allí –en una Salamanca que reconocemos con claridad pero no se identifica nominalmente– se desarrollan las vidas de unas muchachas: la de Julia encarna la frustración de la casadera con novio; la de Elvira, las contradicciones de la soñadora imposible y exigente, que se arredra al final ante la ruptura; Gertru viene a ser la víctima propiciatoria de las decisiones que los demás toman por ella y que la conducen inexorablemente al matrimonio y a su mantenimiento en el estatus de menor de edad; Natalia, la hermana más joven de Julia, todavía adolescente, parece la única que, por poder escapar al «mercado» matrimonial, puede encarnar una incipiente y espontánea rebeldía. En un segundo plano están los hombres que pululan a su alrededor, conscientes casi siempre de su primacía (que ejercen en bares y fiestas, más allá de los visillos), pero que, muy frecuentemente, son tan inseguros o más que ellas: Miguel, el novio fiel y poco imaginativo de Julia, contrasta con Ángel, el macho satisfecho y con su punto rufianesco, que va a tomar posesión de Gertru; Emilio carece de esa capacidad de dominio y sus relaciones con Elvira son un completo desastre, como viene a serlo la actitud medrosa y tradicional del padre de Julia y Natalia en lo que concierne a sus dos hijas. Con la presencia de Pablo Klein, el nuevo profesor del instituto, un joven racionalista y sin prejuicios, Martín Gaité ha introducido un personaje con un estatuto narrativo muy especial: no es el protagonista, condición que corresponde sin duda a la joven Natalia, pero ocupa un lugar estratégico que le permite conocer y juzgar a unos y a otros (incluso Elvira llega a enamorarse de él). Y comparte con Natalia la instancia moral del relato entero, que les corresponde en cuanto narradores alternados. Pero esa conciencia lúcida no se expresa en forma de discurso sino de distancia: al final, Julia se va de la ciudad para intentar una vida diferente con Miguel y el enigmático Pablo también decide dejar sus clases y la ciudad. Y sabemos que también Natalia, que ha ido a la estación a despedir a su hermana, lo hará algún día. Pablo la ha visto en el andén solitario, corriendo a la par del convoy y preguntándole a gritos: «Vuelve usted después de las vacaciones, ¿verdad?... A ver si no vuelve». Pero, por encima de ese significativo «sonaban los hierros del tren sobre las vías cruzadas» y del eclipse de los símbolos de la opresión –«con la niebla, no se distinguía la Catedral» (Martín Gaité, 2008: 314)–, tenemos la certeza de que Natalia huirá del cobijo (y de la trampa) de los visillos domésticos.

El fondo de nuestros tres libros –*Belleza cruel*, *Los hijos muertos* y *Entre visillos*– dibuja con claridad los perfiles metafóricos de un encierro, diferente en

cada uno de ellos: las consecuencias de la guerra civil, el ámbito irrespirable de la decadencia, la miseria de la vida provinciana. Y cada uno esboza una posible vía de salida: la solidaridad, la conciencia, la ruptura. No necesitaron hablar de revolución ni de utopía, ni podían hacerlo, sino de conciencia alerta y rebeldía. En ellos pervive la España de hace cincuenta años: la literatura sirve, entre otras cosas, para dar vida al pasado y para convertirlo así en nuestro presente. Esto es lo que nos hace volver sobre sus páginas con admiración y lo que también encierra alguna forma de aviso acerca de lo que sus autoras contribuyeron a modificar y de lo que todavía es tarea pendiente.

Carmen Martín Gaité y su relación con los Goytisolo-Carandell

Carme Riera (Universitat Autònoma de Barcelona)
Asunción Carandell (viuda de José Agustín
Goytisolo)

José Agustín Goytisolo fue, sin duda, el autor de la llamada Escuela de Barcelona con quien Carmen Martín Gaité tuvo más contacto. Con los demás, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Alfonso Costafreda o Jaime Ferrán, se relacionó muy poco, pese a que había comenzado su carrera literaria en Barcelona. En esta ciudad obtuvo el Premio Nadal en 1957 y, a partir de aquel momento, la editorial Destino, que convocaba el premio, se convirtió en la suya. Sin embargo, la escritora no entabló amistad con sus colegas barceloneses, a excepción de José Agustín Goytisolo y, en menor medida, de su hermano Luis. En el afianzamiento de esa amistad habría de ser fundamental la mediación de Asunción Carandell, esposa de José Agustín Goytisolo, puesto que fue ella quien, a petición de la propia escritora, la invitó junto con su marido y su hija a pasar una temporada en la finca que sus padres tenían en Reus, y más adelante a la casa que los Goytisolo poseían en Arenys de Munt, durante los meses de julio y agosto de 1957.

Una carta dirigida por Carmiña a Asunción, que esta ha conservado hasta día de hoy –y que, junto con otras cartas y documentos igualmente proporcionados por la señora Carandell, se publican en estas páginas por primera vez–, da pormenorizada cuenta de ello. Se trata de dos hojas manuscritas por las dos caras, con alguna tachadura y en tinta verde, fechada en Madrid el 24 de junio sin indicación del año, aunque nos consta que es de 1957.

Carmiña intenta acercarse a su destinataria desde las primeras líneas. Aunque no la conozca demasiado –la ha visto dos o tres veces y dos o tres más le ha escrito–, la considera «una persona amiga». De ahí que no tenga empacho en confesarle que el trabajo que supone llevar una casa y cuidar de una niña pequeña le resulta agotador («a las ocho, cuando se duerme Marta, estoy tan deprimida que no logro escribir ni leer»), que le haga partícipe de sus frustraciones («a veces me encuentro terriblemente sola y siento la necesidad de cambiar de sitio») y que incluso le confíe la dependencia y el temor a disgustar a su marido («Si contestas, no lo hagas

aludiendo a mi carta»), puesto que («a Rafael le parecería mal si supiera que te he pedido que nos invites»).

Tras esas confidencias, de mujer a mujer, Carmiña tratará de establecer con Asunción lo que podemos considerar una complicidad femenina, no exenta de matices persuasivos. Con la intención de conmover el ánimo de la destinataria, advierte hasta qué punto sus situaciones son parecidas y en consecuencia la empatía debería ser fácil de establecer: «Para mí estar con otra madre en mis mismas circunstancias sería un gran renuevo, y lo volvería a ver todo con la alegría que me es habitual, nos ayudaríamos mutuamente y nos haríamos compañía. ¿No lo crees tú?».

Ya escribió Santa Teresa en el prólogo de *Las Moradas* que «mejor se entienden el lenguaje unas mujeres con otras», y aunque por entonces es probable que Martín Gaité no la hubiera leído tan a fondo como la habría de leer mucho más adelante para escribir el guion de la serie sobre la santa de Ávila, coincidía con ella en emplear esa manera confidente que tan buenos resultados le habría de dar tanto en *Entre visillos* como en la carta dirigida a su amiga Asunción para lograr sus propósitos. Así, «unos días en vuestra casa», quince señala líneas más adelante, se convirtieron, según recuerda Asunción Carandell, en todo el verano de 1957. Un verano feliz también para los anfitriones, gracias a la generosidad, primero de los padres de Asunción, los Carandell, en Reus, y después de los Goytisolo, en Arenys de Munt.

La carta me parece sumamente interesante por tres motivos. En primer lugar, porque constituye un buen documento de la intrahistoria femenina de finales de los cincuenta, con marcas específicas muy de la época –la sumisión marital, la apelación a la «bondad» de la destinataria, lo que implica la maternidad–. En segundo lugar, porque muestra como se afianzó la relación entre Carmen Martín Gaité-Rafael Sánchez Ferlosio y Asunción Carandell-José Agustín Goytisolo. Y, en tercer lugar, porque ofrece datos sobre las dificultades de una mujer escritora a finales de los años cincuenta y la angustia que supone no disponer de tiempo para poder dedicarse a escribir: «Por otra parte quisiera terminar este verano una novela que tengo empezada hace tiempo, y aquí en Madrid me es completamente imposible». Se trata de *Entre visillos*, que, en efecto, pudo continuar en el Mas Bové. Quién sabe si quedándose en Madrid hubiera podido entregarla a tiempo a la editorial Destino para optar al Premio Nadal, cuya repercusión habría de resultar tan importante para su carrera. Es probable que de no contar con las horas tranquilas en el Mas Bové, *Entre visillos* no hubiera visto la luz, o al menos se hubiera quedado sin el Premio Nadal y sin el desahogo económico que el importe del premio supuso para la maltrecha economía de los Ferlosio-Martín Gaité.

Sabemos por otra carta, esta sí publicada, dirigida a Juan Benet y fechada bastantes años después, en noviembre de 1965, que durante su estancia en Reus la

novelista se encerraba a escribir en cuanto podía. Al atardecer, después de acostar a Marta, se subía a su escondite:

Era este una alta habitación abuhardillada donde nadie iba nunca, donde no me podían encontrar. No me buscaban tampoco, ni me echaban de menos. Era una casa grande, ya te digo, y unos pensaban que estaba con los otros, los otros que andaría acostando a la niña, o bañándola, o de paseo. La cena, por otra parte, solía hacerse por tandas y nunca de un modo muy formal. De las ocho a las diez o diez y media se me hacía vivo el día, se me justificaba y glorificaba, metida en semejante habitación, el lugar más inhóspito donde haya escrito nunca. El río Tormes, por fin, la catedral, el viejo caserón del Instituto, las ventanas cerradas con visillos, y Natalia y Elvira y el profesor, todas las piezas de música del casino perdidas, desperdiciadas, sin bailar venían a inundarme, a poseerme total e indiscutiblemente en tales horas (Martín Gaité/Juan Benet, 2011: 101).

En la misma carta se refiere, sin nombrar a sus anfitriones, a los recuerdos de la masía de los Carandell:

Era verano, estábamos en Reus, en una casa grandísima, un «mas». Entraba y salía mucho personal a todas horas en aquella casa. Unos vivían fijos, otros eran amigos y luego se iban sin que se repitieran demasiado las caras de los visitantes. Mucha gente pululaba por allí, ya te digo, de distintas edades; y a todas horas se formaban disparejas tertulias, de extranjeros, de catalanes, de mujeres en la gran cocina, de niños en el jardín. Cuatro niños parientes entre sí formaban el elenco de la familia que nos había invitado –aunque esto de la invitación no llegó a estar nunca demasiado claro, como solía ocurrir entonces casi siempre con nuestros veraneos–, y con la Torci eran cinco. Los cinco me querían bastante y jugaba con ellos; me solían buscar para jugar. Recuerdo el gran jardín, lleno de pinos, donde la Torci y la otra niña de su edad acababan de aprender a andar y daban gritos de alegría a cada nuevo descubrimiento. La Torci andaba; había pasado de los siete meses, edad en que murió nuestro primer niño y límite que yo, dentro de mí, había marcado supersticiosamente como un umbral de esperanza para salir del túnel donde las advertencias y recordaciones lúgubres de Rafael me habían tenido sumida tanto tiempo. La miraba andar, atendía maquinalmente a los peligros que convenía evitar para ella, y pensaba en que a las ocho ya estaría acostada, y yo podría subirme a mi escondite (100-101).

En los meses previos al congreso «Un lugar llamado Carmen Martín Gaité», propuse a mi amigo y compañero José Teruel mantener un diálogo con Asunción Carandell sobre el verano catalán de la escritora, del que ella había sido testigo de excepción. Y así lo hicimos. La señora Carandell basó el coloquio en las notas transcritas a continuación que, del mismo modo espontáneo y desenfadado, algo que a Carmiña Martín Gaité le hubiera complacido, sin lugar a dudas, recogen su intervención:

En la primavera de 1957 Carmiña y yo nos carteábamos y yo la invité, para que con Rafael y la niña fueran a pasar unas semanas al Mas Bové, la finca de Reus en la que mi familia vivía, después de que mi padre se arruinara, tuviera que dejar Barcelona con mi madre y mis hermanos pocos meses antes de marcharse a Madrid, donde se establecieron a partir de aquel verano, por un periodo de siete años.

Yo ya conocía a Rafael, que compartía con José Agustín la afición a la caza, porque mi marido le había invitado a una cacería en la Cava, una localidad del Delta del Ebro, en febrero 1956. Salimos los tres de Barcelona y por las montañas del Ordal –la autopista no existía– nos encontramos un camión volcado con toda la mercancía esparcida alrededor. Paramos; el conductor estaba solo y no dejaba de

llorar. El frío era intenso... eran las heladas en toda Europa de ese 1956. Rafael publicó luego un artículo sobre ese encuentro en *ABC* y nos lo mandó¹; yo lo hice poner en un marco, pero mi decepción ha sido grande, ya que al sacarlo para hacer una fotocopia solo he encontrado la primera página. Íbamos en el Renault 4/4 que José Agustín había sacado en una rifa del Colegio de Abogados de Barcelona cuando se fue a colegiar, acabada la carrera de Derecho. A mí me dejaron en casa de mis padres en Reus –yo estaba embarazada de Julia– y siguieron hacia el Delta. Cuando, después de la cacería, regresaron para recogerme, traían cerca de cuarenta piezas, muchas de ellas, aves que habían huido del frío glacial de Rusia.

Pues bien, la llegada de la pareja con su niña, al Mas Bové en ese verano de 1957, fue bastante sonada. Carmiña llegó con un vestido azul marino de topitos que le sentaba muy bien. Llegaban cansados... Después de los primeros saludos me fijé en que encima de la baca del coche de José Agustín, que los había recogido en la estación, había un gran bulto; cuando lo desembarcaron y lo montaron apareció una gran cama de barrotes, sin duda para la niña, la Torci. Ese mueble era más del doble de una camita de barrotes normal, era realmente espectacular. José Agustín, que no perdía comba en eso de poner nombres, la llamó enseguida «la cuna de matrimonio». Esa cuna nos acompañó cuando fuimos a Torrentbó, la casa que los hermanos Goytisolo –incluida Marta, la hermana desconocida para mucha gente– tenían cerca de Barcelona.

Al poco de llegar, Carmiña y Rafael llenaron con su voz toda la casa y también los bosquitos ajardinados que la rodeaban, el de delante y el de la parte de atrás, de encinas. Las conversaciones empezaban ya por la mañana. Los dos eran muy ocurentes, contaban anécdotas, remedando la manera de hablar de Segovia, Cáceres, Galicia o Madrid. Era fantástico el dominio del lenguaje que los dos tenían. Rafael hablaba de Adorno; de la gramática que estaba escribiendo y creo que luego rompió. Carmiña colaba sus comentarios y no sé si fue en ese viaje o en otro cuando me habló de Simone Weil.

Carmiña cantaba canciones: «Salamanca la blanca, / ¿quién te mantiene? / Cuatro carboneritos, / que van y vienen». «Por entrar en tu cuarto / y un ratito de conversación / vino la justicia nueva / prisionero me llevó.» Además se inventaba letras para pasodobles conocidos. A mi cuñado Luis, al que, cuando estuvo en Carabanchel, en la primavera del 1960, visitó varias veces con Laly Soldevila, le dedicó: «¿Quién es ese preso altivo...»².

Un día que íbamos en coche por el Maresme, improvisaron con la melodía de «El burro de Villarino» lo siguiente: «Ya murió la dueña / de casa Comulada, / ya la llevó Dios / de esta vida regalada. / Que tururururú... / Ella era elegante y de mucho señorío, / era el orgullo de todo el caserío. / Bajan el torrente, / bajan la riera / van llorando todos, / ay Dios qué *del E.*) buena era, / pero abierto el testamento / todos a los cartujos, / primos y parientes a tomar... / A los familiares les queda un gran consuelo / como era tan católica seguro que irá al cielo. Siguen el torrente, / siguen al arriero / y el señor Goytisolo / tocaba el cencerro».

Por las tardes siempre llegaba algún amigo de mis hermanos Luis y José María, o de José Agustín, como Blas de Otero, Jaime Ferrán, el pintor Paco Todó, Isabel Garriga, Xavier Amorós, sus hermanos Luis o Juan que estaba en Castillejos –donde los universitarios realizaban el servicio militar, las llamadas milicias, durante el verano–. Nos visitaban también otros amigos de Reus o veraneantes de la zona que llegaban en bicicleta.

Seguía la tertulia debajo de los pinos en donde teníamos dos mesas de mármol y a donde solía llegar alguna sandía, pan con tomate y siempre avellanas tostadas que nos entreteníamos en partir con muchos cascanueces. Todo aprovisionado por mi madre, que disfrutaba como nadie de la compañía de nuestros nuevos amigos.

La hora de levantarse era muy variada. Carmiña bajaba a las seis de la mañana o se ponía a escribir su novela. Cuando Marta, que había cumplido un año en mayo, se despertaba, Carmiña le dedicaba toda su atención. Luego la ataba con una cuerda larga a un árbol y seguía con lo suyo –la Torci ya caminaba–. Tenía las ideas muy claras, Carmiña: su editor la esperaba en septiembre.

Era una gozada escuchar a Carmiña y a Rafael, se regodeaban en el castellano y nosotros, catalanes de habla española algo catalanizada y mucho más pobre, nos quedábamos con la boca abierta al ver los matices, palabras, giros, expresiones que usaban. Su estancia tanto en Reus como luego en Torrentbó

fue un regalo, ya que también con su ironía lo adornaban todo. Frases de Carmiña, en diferentes escenarios eran: «No tié con qué olé (nariz muy pequeña)». «Esa chavala se lava con jabón de olor. ¡Es una guarra!» «“Adiós, hijas mías”, dijo la monja, “hasta mañana si Dios quiere... que Dios... ha de querer!”»

A Marta, la llamaban la Torci porque, un día, cuando Carmiña estaba embarazada, ella y Rafael se paseaban por una calle de barrio y vieron a unas niñas que se disponían a jugar a la *charranga*. Una de ellas trazó una línea supuestamente recta en el suelo, para preparar el juego, y al terminarla miró la raya girando el cuerpo y la cabeza con una extraña contorsión mientras cerraba un ojo, y dijo: «Anda, ¡m’ha quedao torci!». Cuando nació Marta recordaron a esa niña tan graciosa y alegre, que se parecía a su hija, y empezaron a llamarla la Torci.

Los desayunos eran importantes en mi casa: íbamos saliendo, a medida que nos levantábamos, a la plazoleta del jardín que quedaba delante de la casa y nos sentábamos debajo de los pinos; tomábamos pan con tomate, aceitunas arbequinas, avellanas tostadas y todo lo que mi madre podía encontrar en la despensa. A veces restos del día anterior que José Agustín siempre reclamaba. Mi padre estaba en Madrid intentando sacar a la familia adelante. Mi madre, luchadora y «sin armas en la bandera», hacía lo posible para alegrar la casa; además, vivir en una finca le daba un poco de juego, porque en verano siempre había fruta, tomates, huevos, avellanas... y no renunciaba a invitar a nuestros amigos.

Carmiña desayunaba con algún otro madrugador y siempre con mi hermana Tere, entonces de diecinueve años, y conmigo. Era muy alegre y cuando acababa el desayuno los niños la rodeaban para que jugara con ellos. Mi hermana Ita, de ocho años, que luego en Madrid trató bastante a Carmiña; Juan, de seis y Cristián, de cinco, la seguían para que les cantara alguna canción y les gastara bromas con algún juego de palabras. Las dos pequeñas, Marta y Julia, mi hija, también colaboraban en el jolgorio, riendo y llamándola para que les hiciera cosquillas.

Una escena bastante corriente, también por la mañana, era que Rafael se metía en nuestra cama de matrimonio con José Agustín. Allí les iban visitando mi madre, mis hermanos pequeños, mi hermano Luis, si estaba en el *mas*, y Carmiña y yo, que les tirábamos encima de la cama a nuestras niñas para completar lo que José Agustín llamaba «una escena napolitana».

Poco antes del verano yo había encargado a Paco Todó que me dibujara su versión de las murallas de Ávila en una sábana muy gruesa de lino. Por las tardes sacábamos la labor para que los que se prestaban a bordar se sentaran alrededor del lienzo y empezaran a reseguir, con el sencillo punto de cadeneta, la infinidad de sillares y piedras de las murallas. Yo repartía hilo de bordar a los voluntarios y se alababa mucho a los chicos que con grandes sudores conseguían enhebrar la aguja. A José Agustín le gustaba mucho Ávila y yo le mandé al alcalde, hace un par de años, las fotografías de la colcha y el poema «Nocturno de Ávila», y me contestó con una carta muy simpática.

Veo en este momento a Carmiña bordando: seria, siempre en silencio. Ella no solo bordaba «en grupo», sino que, cuando le apetecía, sacaba al fresco una sillita baja y bordaba durante mucho rato ella sola, abstraída... Me dijo que la labor le servía para pensar en la novela, pero no me contaba nada de ella. Toda la parte delantera de la colcha está bordada exclusivamente por Carmiña.

Ella y yo hablábamos bastante y hubo una expresión que repetíamos a menudo: «Nos tenemos que organizar». No sé cuál de las dos empezó con ese deseo, pero ella ya se estaba «organizando», mientras que yo estaba todavía en la inopia y Carmiña fue para mí el inicio de una concienciación que «organizó» mi lentísima y costosa evolución.

Carmiña, cuando veía un resquicio por el que meterse, aprovechaba la ocasión para ver lo que había dentro o encontrar un caminito que no se sabía adónde conducía, pero que podía llegar a algo. Y asimismo lo aprovechaba todo, y en eso me identifiqué con ella. Mi abuela me transmitió un sentimiento de aprovechamiento de las energías y las cosas: tenía una cómoda llena de pequeños objetos ni identificados ni útiles que me gustaba mirar. Cuando fui a la exposición que sobre Martín Gaité organizó el Círculo de Lectores en Barcelona –creo que ya venía de Madrid–, me quedé embelesada viendo todos los objetos que Carmiña había atesorado y lo bien organizados que estaban, tal vez un poco demasiado.

¿Es incómoda una persona que interviene en una conversación, en un proyecto... cuando los demás creen que no tiene derecho a hacerlo? Pues sí, y eso es un comportamiento mal aceptado en una

sociedad machista hasta la crueldad. Carmiña tenía que hacerse escuchar porque tenía cosas que decir y buscaba el lugar que se merecía; en esa época, tan clasista además, se sentía apartada del círculo de jóvenes intelectuales que frecuentaba su marido. Rafael, inteligente, clarividente y de «alta cuna» –es un decir–, era a la vez un estímulo y un freno. Las mujeres de los escritores estaban en general relegadas a la subordinación y, como me dijo ella un día, con la pata quebrada y en casa. Pero ella no se contentaba con ese papel y se impuso. Fue una gran luchadora, incluso al morir Marta, hizo de tripas corazón y escribió *Caperucita en Manhattan*.

Mi hija Julia –que había leído todos los libros de *Celia* de Elena Fortún, y que todavía los relea actualmente– habló varias veces con Carmiña que, por su admiración a la autora, había tenido alguna intervención en la edición de *Celia en la revolución*, libro que no hubiera podido publicarse en la era franquista. José Agustín, que algunas veces fue a cazar con Rafael a Extremadura, frecuentó más a Carmiña que yo, a la que, después de 1957, volví a ver en contadas ocasiones en Madrid o Barcelona. Sin embargo, la familiaridad de unos días tan, tan largos, sin obligación de hablar por cumplido, cuidando de nuestras niñas y aprendiendo, quedó ahí, y me gusta compartir con vosotros estos recuerdos y la imagen de Carmiña.

Publicamos por cortesía de Asunción Carandell la carta que Carmen Martín Gaité le envió el 24 de junio [de 1957]:

Querida Asunción:

Varias veces he tenido intención de escribirte durante este invierno y primavera, y otras tantas lo he ido dejando por culpa de mi pereza epistolar. Apenas te he visto dos veces y otras dos o tres te habré escrito, y sin embargo me acuerdo de ti como de una persona amiga, pienso muchas veces si estarás contenta, si crecerá con salud vuestra niña, cómo te las arreglarás.

¿Estás ya en la finca? Me gustaría ir a veros este verano. No tenemos ningún proyecto concreto de veraneo todavía, pero cuando le he insinuado a Rafael lo de ir por ahí, ha dicho que con una niña que empieza a dar guerra no se puede ir a dar la pelma a una casa de amigos.

A mí, si quieres que te diga la verdad, me aterra moverme de Madrid para ir a un sitio donde no conozca a nadie y donde esté yo sola con la niña y con sus quehaceres, igual que todo el invierno. Para ir a un hotel de cualquier lugar, prefiero no moverme de aquí.

En cambio, caer unos días por vuestra casa me sería un grandísimo descanso. Los primeros calores me agotan mucho y se me hacen monótonos los trabajos cotidianos. A las ocho, cuando se duerme Marta, que es cuando empieza mi tiempo libre, hasta las once o las doce que me acuesto yo, estoy tan deprimida que no logro escribir ni leer. No tengo criada, ni la quiero tener, y mi familia viene poco por casa. A veces me encuentro tan terriblemente sola y siento la necesidad de cambiar de sitio.

¿Serías tan buena de admitirnos unos días en tu casa? Para mí estar con otra madre en mis mismas circunstancias sería un gran renuevo, y lo volvería a ver todo con la alegría que me es habitual, nos ayudaríamos mutuamente y nos haríamos compañía. ¿No lo crees tú?

Este verano no podemos ir a Italia como todos los años, porque andamos mal de dinero; podíamos ir ahí unos quince días en julio, o cuando a ti te viniera bien. Me he puesto a pensar y, de todos los sitios que imagino, es el que más me atrae. Rafael dice que tu familia es algo estupendo.

Te pido una cosa. Si contestas, no lo hagas aludiendo a mi carta. Si no te resulta molesto que vayamos, escribid tú o José Agustín insistiéndole a Rafael para ver si se le quitan los prejuicios, y yo, con eso, ya entenderé que has recibido mi carta.

A él le parecería mal si supiera que te he pedido que nos invites. Pero yo creo que tú lo puedes entender. En esta temporada necesito de alguien. Estoy aislada, encerrada en la niña, absorbida por ella, y siento mucha melancolía y una gran falta de libertad. Por otra parte, quisiera terminar este verano una novela que tengo empezada hace tiempo, y aquí en Madrid me es completamente imposible.

Me fío de vuestros simpáticos ofrecimientos de otras veces, y no sé por qué ni siquiera me siento en el caso de pedirte que me disculpes.

Espero tus noticias.
Un abrazo muy fuerte,
Carmiña



Carmen Martín Gaité con las familias Carandell y Goytisolo en Mas Bové, verano de 1957.
Cortesía de Asunción Carandell

Grupo de la izquierda: Toté [José Agustín Goytisolo] con la Torci [Marta Sánchez Martín], Juan y Luis Carandell. Resto: Carmiña [Martín Gaité], Tere y Ton Carandell, Julia Goytisolo, chica desconocida, Josefina Robusté, Luis Goytisolo, Josemari Carandell y Juan Goytisolo. La foto pudo estar tomada por Rafael [Sánchez Ferlosio], delante de la casa, que queda a la derecha y no se ve. En el jardín boscoso, con senderos, que era el lugar más fresco y ya ha desaparecido. La casa aún existe, aunque han ido haciendo muchos disparates, por ejemplo,

arrancaron (¡sería una suerte!) o cubrieron el precioso suelo de mosaico romano de la entrada; dejaron perder los dos espacios de bosque, de pinos el de delante, y de encinas el de detrás. Y cosa espantosa pusieron un ascensor en la parte de detrás de la casa (Asunción Carandell).

(1)
La gente que le rodea
le mira de medio lado
que no es frecuente
en Carabanchel
que un tipo q este encorao
no pierda su continente
y encorina huela
como un clavel
Y en el gremio de novela
le envidian cada vez más
que su fama crece y huela
Y desde que es no parar
Y queda queda catalina
Carlitos da sus razones

Pasodoble de Carmen Martín Gaité dedicado a Luis Goytisolo, cuando fue encarcelado en Carabanchel de febrero a mayo de 1960.
Cortesía de Asunción Carandell

TEXTO PIE DE COPLA

[1]

La gente que le rodea / le mira de medio lao / que no es frecuente en Carabanchel /
que un tipo que está encerrao / no pierda su continente / y encima huela como un
clavel // Y en el gremio de novela / le envidian cada vez más / que su fama crece y
vuela / y vende que es no parar / y a la rueda catalina / Carlitos da sus razones.

Quien es ese preso altivo
que avanza por entre rejas
con ese empaque de majestá?

Quien dice que se consume
en soledad, penas y quejas,
si no le ha visto nadie llorar?

Por que, si es tan atractivo,
no le sueltan de una vez
pa que a Franco dé motivo
de confirmar su jodé?

Y a la rueda catalina
los ~~reos~~ dicen la historia
cantando por las esquinas
pa enaltecer su memoria!

Pasodoble de Carmen Martín Gaité dedicado a Luis Goytisolo, cuando fue encarcelado en Carabanchel de febrero a mayo de 1960.
Cortesía de Asunción Carandell

TEXTO PIE DE COPLA

[2]

¿Quién es ese preso altivo / que avanza por entre rejas / con ese empaque de majestad? // ¿Quién dice que se consume / en soledad, pena y quejas / si no le ha visto nadie llorar? // ¿Por qué si es tan atractivo, / no le sueltan de una vez / pa que a Franco dé motivo / de confirmar su podé? // Y a la rueda catalina / los PCE peces dicen la historia / cantando por las esquinas / pa enaltecer su memoria.

a la Unión (3)
¡ qué estrella
en literatura
a la Unión
que no es un premio
tan solo
a la Unión que son
25 años
buena familia
y un prisionero
/ Luis Goytisolo!
o.

Pasodoble de Carmen Martín Gaité dedicado a Luis Goytisolo, cuando fue encarcelado en Carabanchel de febrero a mayo de 1960.
Cortesía de Asunción Carandell

TEXTO PIE DE COPLA

[3]

A la limón [sic.] / ¡qué estrella en literatura! / a la limón / que no es un premio tan solo / a la limón que son 25 años / buena familia / y un prisionero / ¡Luis Goytisolo!

La novela del inadaptado

Manuel Longares

Carmen Martín Gaité escribe *Ritmo lento* desde mediados de 1959 a octubre de 1962. Es el tiempo en que el Régimen de Franco, a punto de cumplir veinticinco años, intenta cambiar de aspecto. Para ello, expulsa del gobierno al grupo de la Falange, que configuraba el sistema político, y lo sustituye por un movimiento sin ideología, la tecnocracia. A estos tecnócratas, que copan los ministerios económicos y son miembros o simpatizantes de la asociación católica del Opus Dei, Francisco Umbral los llamó «caballeros silentes y de lentes».

Los tecnócratas liquidan la autarquía falangista y enlazan la economía española con el capitalismo sin fronteras, lo que supone tener de clientes comerciales a enemigos de guerra como la Unión Soviética y países aledaños, que los franquistas denominan satélites. Durante el imperio falangista, España se bastaba para convencer al mundo de su destino en lo universal. Ahora la necesidad económica le obliga a depender de los que pertenecieron a su imperio. La incidencia del turismo y de las remesas de los emigrantes, principales ingresos de la balanza de pagos, no es solo económica: el turismo introduce comportamientos liberales en nuestras costumbres y los emigrantes contrastan sus derechos en el extranjero con los que reciben en España.

En estos años sesenta en que la Iglesia no critica el tímido bienestar de los pobres, los pequeños utilitarios cargados de familias renquean por nuestras deficientes carreteras. Un nuevo cine español defiende el ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne, que se presenta como liberalizador del Régimen, pero reacciona con acritud ante la primera adversidad contra su gobierno, un manifiesto de los mineros de Asturias denunciando torturas. El principio del informe: «Ha llegado a nuestra mesa de trabajo...» hace fortuna y encabezará reivindicaciones posteriores. Uno de los firmantes del documento de los mineros, José Bergamín, es perseguido hasta Francia y al corresponsal de *Le Monde*, José Antonio Novais, que da la noticia, se le hace la vida imposible. En 1963, el año de publicación de *Ritmo lento*, el dirigente comunista Julián Grimau es torturado y fusilado.

La consolidación del capitalismo español depende de su relación con el exterior, y el exterior exige eliminar los resabios de la dictadura. España tendrá que ser una democracia para formar parte del Mercado Común Europeo. La población

española, que aún conserva la cartilla de racionamiento y el horror de la posguerra, quiere para los suyos algo parecido a lo que tienen en sus países esos turistas con los que se entienden por señas. Lo que reivindica no significa tanto la exigencia de algo nuevo como el descrédito de lo que hay.

Ritmo lento es una novela de época, no porque siga minuciosamente esta evolución política –que de una forma elusiva se refleja–, sino porque su protagonista se adapta a los tiempos que corren. Ya el héroe de los años sesenta no puede ser un hombre de acción. Haber vivido la guerra española desde el bando vencedor o combatir junto a la División Azul en la Segunda Guerra Mundial son antecedentes desprestigiados por su vinculación fascista.

Ahora nuestro héroe responde al prototipo del intelectual: conecta con las nuevas corrientes del pensamiento –siempre heterodoxas para el Régimen del Caudillo y la Iglesia católica–, es aficionado a las bellas artes y coquetea con el compromiso político. La caracterización de este héroe literario tiene aureola francesa, existencialista. París es la capital del mundo y sus intelectuales poseen el don de la frase. La de Louis Ferdinand Céline que encabeza *La náusea* de Jean-Paul Sartre se convierte en emblema de esta nueva personalidad: «Es un muchacho sin importancia colectiva –dice Céline–, exactamente un individuo».

En la novela de Carmen Martín Gaité el héroe discrepante se llama David Fuente. Hijo de la burguesía liberal, no se deja tentar por la gente de su clase para colocarse en algún despacho y hacerse rico. Sus estudios autodidactas y la herencia cultural familiar le distancian del Régimen. Pero no es un político, ni se alista en la oposición que conspira en Múnich, ni se juega la vida como un revolucionario. Nada le apetece mucho y todo le da igual. Tiene una vaga idea de lo que quiere o le gustaría, pero es más rotunda su convicción de lo que no quiere.

La sociedad de David no perdona esta disidencia: invirtieron dinero en su formación, tenía posición y relaciones para triunfar y se nos hace «rarito». En los círculos del Opus Dei, que en ese momento marcan tendencia, como se dice ahora, a los que son como David y habitan lo que Miguel Salabert denominó exilio interior, se les llama «los niños llorones de Franco». Llorón en la acepción de «protestón». Se les soporta con la misma tolerancia que a un recién nacido que no deja de berrear, pero está clara su improcedencia y la imposibilidad de sacarle partido.

Para quien mantenga que el escenario español no ha cambiado, no hay más que comparar el prototipo de *Ritmo lento* con el promovido por el Régimen diez años antes. El personaje encarnado por Alfredo Mayo en las películas patrióticas ha engendrado un contestatario de pelo largo, amante del jazz y de los libros. Como parece mentira que sea hijo suyo, el excombatiente suele señalar con razón que para ese resultado no valía la pena hacer una guerra.

Llorón, protestón, aguafiestas. El protagonista de *Ritmo lento* no tiene armas ni

incita a asaltar una trinchera, como un valiente y leal legionario, y no procede presentarlo en sociedad porque pone cara de funeral y, cuando habla, sugiere extravagancias. No participa en el quehacer o la diversión de todos, ocupa una esquina en la penumbra y descalifica las acciones de los demás. Da pena porque es muy listo –su psiquiatra lo considera un genio–, pero no se puede hacer carrera con él. Ahora que en España hay más sol que nunca y de ello disfrutaban los extranjeros, esa indolencia del inadaptado desquicia al columnista de prensa, radio y televisión, al contrastarla con la disposición del católico a crear familia numerosa.

Los dóciles encorbatados de misa y comunión diarias que constituyen el macizo de la raza se relacionan con anteojeas con el universo femenino. Desde que entran en la facultad eligen entre sus compañeras a la chica que perpetuará su estirpe y le mantendrá en el escalafón de los dos centenares de familias poderosas de la España de Franco, según el manual de Ramón Tamames. Que nadie se engañe, porque la novia virginal, cuando se encamina al altar, sabe a lo que va. En el atolondrado momento de la declaración de amor –que casi siempre se enmarca en un aguaducho del paseo de Rosales, en un permiso de fin de semana de las milicias de La Granja y mientras arrían bandera en el cuartel del Infante don Juan–, el flamante novio de cogote rapado y manos nerviosas al manejar la alianza plantea a su chica el compromiso amoroso con una fórmula que da idea de sus intenciones. La fórmula es: «¿Quieres ser la madre de mis hijos?».

El protagonista de *Ritmo lento* está muy lejos de considerar a las chicas como una hucha seminal. Carmen Martín Gaité lo reboza de convicciones feministas, pero durante el año que pasa en la Facultad de Letras de la Complutense –pues entonces en Madrid no había otra universidad–, no conecta con sus compañeros. Matriculado en el primer curso de Comunes, David abandonará los estudios y no volverá a pisar la facultad hasta algunos años después, en que visita el mítico bar de Filosofía y sube a la terraza del edificio para contemplar el paisaje de la Universitaria. De su condición de esquinado hablarán los instalados de lentes en las convivencias de los sábados: es un niño llorón de Franco –dirán a sus catecúmenos–, rezad por él pero no colaboréis en sus proyectos.

Nuestro héroe no es expansivo ni dicharachero, aborrece tener descendencia y no encaja en las compañías que le proponen –tanto masculinas como femeninas– porque le gusta estar solo. Las chicas están intrigadas por saber qué hace en la vida, a qué se dedica ese chico al que suelen ver solo e inapetente, absorto en sus obsesiones. Pero David no se entiende con ellas, ni siquiera con las más amigas como Gabriela. Esta le pregunta un día: «¿Eres pintor?». «Pinto algunas veces», contesta David. Y ella se reafirma: «Pues eso: pintor. ¿Y por qué lo ocultas?». «No lo oculto», responde David. «A mí no me lo habías dicho», aduce Gabriela. «Creí que no te interesaba la pintura», concluye David (Martín Gaité, 2010a: 169).

No se crea sin embargo que el protagonista de *Ritmo lento* anda cómodo en su

misantrópia. Prefiere ese estado a otro tipo de relaciones, pero también admite su «deseo vehemente de entrar a formar parte del mundo de los demás» (2010a: 315). Se esfuerza en participar de la fiesta de los sentidos, pero se le nota fuera de juego y el balance de sus experiencias es decepcionante.

David es un desclasado, un disidente, un solitario y un renegado del optimismo de colores. Su malestar arraigó en la adolescencia y pervive aunque el escenario político parezca otro. Entronca con una tradición literaria de personajes fuera de juego que el intelectual británico Colin Wilson agrupó hacia 1950 en *El desplazado* –*The Outsider*–, un ensayo muy leído por los universitarios de los años sesenta sobre el escritor proscrito y el personaje rebelde. Colin Wilson maneja autores extranjeros –Sartre, Camus, Hemingway, Dostoievski, Hermann Hesse–, pero también hubo escritores españoles que se dejaron tentar por esta disidencia. Años atrás, en 1911, Pío Baroja puso este colofón a la vida inadaptada de su personaje Andrés Hurtado en la novela *El árbol de la ciencia*: «“Ha muerto sin dolor –murmuró Iturrioz–. Este muchacho no tenía fuerza para vivir. Era un epicúreo, un aristócrata, aunque él no lo creía”. “Pero había en él algo de precursor –murmuró el otro médico”».

Martín Gaité acomoda en la locura los desvaríos de su personaje. El protagonista de *Ritmo lento* comparte con don Quijote la sabiduría del disconforme. Pero David no es un visionario, es una persona lúcida, a la que ha enajenado su confrontación con el mundo. David habla a su psiquiatra «de mis tristezas y depresiones, y también –aunque con un ímpetu cada día más amortiguado– de mis esporádicas crisis de indignación contra todo» (2010a: 315). El psiquiatra no tiene otra respuesta que alabar la inteligencia de su paciente.

Los arrebatos de David desembocan en peleas y golpes. Irrecuperable para la sociedad, deja huérfano su espacio, el chalet de la Ciudad Lineal, símbolo de un modo de vida apacible que se resiste a los chanchullos urbanísticos de la dictadura. Y quedan explícitas en la novela las cuestiones que preocupaban a la generación literaria de Martín Gaité en estos años sesenta y que seguramente debatieron en las tertulias de Gambrinus o en las conversaciones de taberna. El profesor José Teruel las ha enumerado: el sentido de la inteligencia si carece de finalidad práctica; el divorcio entre ideología y comportamiento diario; el peso de la herencia y la educación; el ejercicio de la responsabilidad en los nuevos tiempos y la complicidad del individuo en su propio fracaso (2013: 60-70).

La novela de los años sesenta, dice José Teruel, se ocupa de las contradicciones del individuo. En concreto, *Ritmo lento* analiza un aspecto estrechamente ligado a estas preocupaciones de su generación literaria: las relaciones de dominio y la construcción de la persona. En un gesto mal comprendido, David Fuente aconseja a sus enamoradas que se desliguen de las convenciones afectivas. El deseo de

escapar de las ataduras familiares será una constante en las obras posteriores de Carmen Martín Gaité.

En este universo de la literatura, tan íntimo como lenguaraz, a veces pasa que el lector prudente, que por lo general es pasivo y generoso mientras ingiere la dosis literaria a cuentagotas, saboreando las palabras o las evocaciones que en la novela se le transfieren, recibe de pronto una alarma y es que hay un personaje que se parece a él.

Veinte años después de la publicación de *Ritmo lento*, a los ocho de haber enterrado al Caudillo y con los socialistas de Felipe González en el gobierno de España, en una tarde de mayo aborascada y de calor intenso, como suelen presentarse en Madrid por San Isidro, el lector salió del metro de Manuel Becerra entre los muchos espectadores del ciclo taurino venteño y, bajando por la acera de la izquierda del paseo del Doctor Esquerdo con un ejemplar de bolsillo de *Ritmo lento*, llegó al número 43. Y cuando llamó al domicilio de la escritora y la voz argentina le solicitó identificarse, pensó dar el nombre de David Fuente aunque no fuera el suyo, porque desde que le había conocido a través de la novela de Carmen Martín Gaité tenía la seguridad de que eran almas gemelas.

Y entonces pensó: ¿acepta un autor la autonomía de su personaje? ¿Está de acuerdo con que pasee por Madrid sin que él le guíe? ¿Le gusta que su personaje lo visite, le prepare un café? Quizá el autor se resista a admitirlo como propio porque se lo imaginaba de otra manera y también porque recela de esos lectores convencidos de que en torno a ellos giran los novelistas para incluirlos en sus escritos. Pero si el autor suele poner en duda que su personaje llame a su puerta – acaso porque piensa que solo él puede mover su mano–, el personaje jamás duda de su creador.

Aquella tarde de mayo, la autora y aquel lector de su obra conversaron sobre el protagonista de *Ritmo lento* y, para sellar su charla, Carmen Martín Gaité, con su letra redonda y contundente, le dedicó su novela como «reliquia de un tiempo en que aún no nos conocíamos». En efecto, cuando escribió la novela, Carmen Martín Gaité no conocía a su lector; pero en su novela le dio la oportunidad de conocerse.

La generosidad de la constancia

Rafael Chirbes

La publicación póstuma, en 2002, de los *Cuadernos de todo* volvió a poner de manifiesto el frondoso y complejo bosque subterráneo sobre el que se levanta la obra literaria de Carmen Martín Gaité. Se trataba de la edición de una serie de libretas que la escritora había ido almacenando a lo largo de su vida, repletas de apuntes y reflexiones tomados en cualquier parte: trenes, estaciones, aeropuertos, habitaciones de hotel (les exigía a sus cuadernos que tuvieran el tamaño apropiado para guardarlos en el bolso y poder llevarlos siempre consigo). Si uno se adentra en ellos, descubre centenares de páginas de insólita densidad, que muestran, en su complejo cruce de referencias e hilos temáticos, a un personaje exigente, riguroso, en permanente lucha consigo mismo, revelando al mismo tiempo, a contrapelo, la magnitud de su empeño, sus ascensos y caídas, y, por encima de todo, su constancia en la escritura como algo más consistente que una pasión: un acto que da sentido y ordena el oficio de vivir.

Se me dirá que esos cuadernos no han supuesto ninguna novedad para cualquier conocedor de la obra de la Gaité, y que buena parte de los materiales incluidos ya habían aparecido en libros como *El cuarto de atrás*, y, sobre todo, en ese ensayo de lectura obligatoria para cualquier escritor que tituló *El cuento de nunca acabar*. Pero sí que creo que han servido (o deberían haberlo hecho) para desautorizar de una vez por todas ciertas *idéas reçues* de las que la obra de la Gaité no ha acabado de desprenderse, y que seguramente han venido siendo estimuladas por el carácter transversal de sus exigencias literarias: una tozuda voluntad de trabajar la escritura a media voz y un punto de vista tan pudoroso como exigente, que se explicita en los propios títulos de sus libros –*Entre visillos*, *Fragmentos de interior*, *Desde la ventana*–, han llevado a los miopes a confundir la modestia de su actitud con los límites de su ambición. Emparedada entre los grandes nombres de la que se conoce como generación de los cincuenta, mujer entre hombres, demasiadas veces se ha querido ver en la Gaité el contrapunto blandamente femenino –y un tanto candoroso– de una hornada de escritores (Aldecoa, Ferlosio, Hortelano, MartínSantos, Benet...), se supone que –ellos sí– bien armados de teoría literaria y sólida conciencia social. La Gaité –según esa visión– brindaría una literatura intimista, relajada, escrita en tono menor y alejada de los avatares de la sociedad de su tiempo. Ya he dicho que se trata de una lectura torcida, cuando no

malintencionada, que ha dejado en penumbra lo que sus textos revelan a cualquier lector atento: un trabajo tan intenso como callado, una admirable sabiduría de la cuestión literaria, así como unos conocimientos de la historia de la literatura y de las teorías estéticas a la altura –cuando no por encima– de los que pudieran exhibir los grandes iconos masculinos de su generación, y que se revela no solo en sus novelas, sino también en el trabajo como crítica literaria que ejerció durante mucho tiempo en la prensa, y que la convirtió en eficaz guía del gusto para muchos de mis coetáneos. Confirman la versatilidad del saber gaitesco sus actividades como traductora (Natalia Ginzburg, Levi o Svevo, entre otros, pasaron de sus manos al castellano), sus escritos sobre la historia española (*Macanaz, Usos amorosos...*) o los textos sobre las relaciones de la mujer con la literatura, en parte recogidos en un precioso libro, *Desde la ventana*, en el que, a partir de sus reflexiones sobre *Una habitación propia* de Virginia Woolf, adentra al lector en los universos de María de Zayas, Teresa de Jesús, sor Juana Inés de la Cruz, Rosalía de Castro o Carmen Laforet.

Tal cúmulo de tareas de hondo calado, todas ellas ejercidas con brillantez, no han impedido ciertas visiones superficiales o torcidas que han extendido la idea de que Carmen Martín Gaité ha significado una literatura en tono menor, novelística para mujeres, que no feminista, prolongación de la novela rosa, de cuyos materiales, en efecto, la escritora no dudó en nutrirse; como no dudó en nutrirse de la copla y el bolero; del cine, el cuento infantil o la oralidad, todo ello trabajado desde un sustrato que incluye un imponente bagaje de la literatura de más altos vuelos: Cervantes, Dickens, Galdós, Proust, Eça de Queirós, Stendhal, la mística, los existencialistas, el neorrealismo italiano o la novela americana de entreguerras pueden descubrirse entre sus referentes. Supongo que a difundir esa devaluada imagen de la Gaité entre ciertas élites ha contribuido el desprecio que siempre manifestó ante las declaraciones pretenciosas, las palabras altisonantes y las exhibiciones de grandes principios literarios; así como su radical rechazo a inyectar en los textos eso que ella llamaba *moralina*, contravalores que hoy lastran muchas de las obras de sus contemporáneos y de los que la Gaité supo librarse con admirable olfato. Buena conocedora de teóricos como Bajtín, la Kristeva o Propp, guardaba esos saberes en la recámara de sus obras, que procuraba mantener alejadas de cualquier teoría calzada con coturnos, en fuga permanente de las periódicas serpientes de verano culturales que –según anotará en sus *Cuadernos de todo*, en *El cuento de nunca acabar* y en tantos artículos– se ponen de moda y parecen tan imprescindibles durante algún tiempo como olvidables poco después. Hacia todo ese rumiar falsamente literario mostró escepticismo y me atrevería a decir que hasta desprecio. Si uno repasa la obra –la biografía entera– de Carmen Martín Gaité, comprueba su clamorosa huida de cualquier tipo de formulación a priori. Estaba convencida de que la literatura es oficio de riesgo en el que no conviene tener las

cosas claras. Su trayectoria como escritora se define en buena parte –como han observado algunos de sus estudiosos– por aquello de lo que se escapó; por lo que dribló, en una permanente huida del aspaviento y de cualquier forma de pavoneo intelectual, una actitud que mantuvo también respecto a los avatares de la política en los tumultuosos años del final del franquismo y la Transición, cuando supimos de sus posiciones ante los acontecimientos más por sus silencios sabiamente controlados y por sus apartamientos que por sus declaraciones y proclamas.

En vez de hablar de una u otra obra de la Gaité, cuando en realidad, su vida entera –como si sirviese de ilustración al escritor moderno definido por Proust– supone una agónica (Unamuno, entre sus lecturas) búsqueda de sentido a través de la literatura, una lucha por encontrar la narración coherente de su tiempo, por contar su propia historia, trabajo de excavación en lo más hondo de sí misma, búsqueda de un lugar desde el que afrontar con dignidad la difícil tarea de vivir en un mundo cruel o insustancial. Ese esfuerzo la llevaba una y otra vez a medirse con el exterior, porque quería ser capaz de encontrarse a sí misma sin olvidar nunca que la búsqueda interior solo tiene sentido si el hilo sale fuera (lo privado solo vale cuando se eleva a síntoma de lo público: entre sus *bêtes noires* estaban los biógrafos que husmean en la vida íntima de los escritores); y si el esfuerzo consigue despertar el interés de un lector que, para ella, no debía buscar toparse con absolutos, o con verdades. Se burla de esas noticias de las que se enorgullece la prensa, que las presenta como exclusivas, prohibiendo reproducirlas a otros medios, precisamente porque no son nada, carecen de otro mérito que no sea la pura información, cuyo valor se esfuma en el acto mismo de conocerla. La Gaité escribió, no para buscar la verdad, sino para ser de verdad; para ahondar en la sustancia misma de las propias contradicciones, dejándose llevar por los interrogantes más que por las certezas, en una continua excavación en lo hondo que no fue una forma de narcisismo (critica la literatura del yo, los textos lastimeros, los del autista quejoso, la que ella llama literatura tanática), sino una manera de ofrecerse como intermediaria a ese ser cómplice, el deseado interlocutor, con el que dialogar, con el que seguir cavando en el malestar, con el que compartir interrogantes que son expresión de un inconformismo que niega el orden del discurso dominante, y, con él, el acuerdo social sobre el que se levanta la falacia de la representación: «Que los otros vean normal y vulgar lo que a uno le enciende la sangre, ese contraste es el que desencadena el deseo de contarlo, de explorarlo» (2002a: 601).

Han pasado más de treinta años desde que, en 1978, apareció la que seguramente es su mejor novela, *El cuarto de atrás*, libro que algunos encorsetaron en el ámbito de un intimismo limítrofe con lo fantástico (la presencia del diablo como personaje ayuda), cuando se trata de un lúcido testimonio sobre los demoledores efectos del franquismo en la vida cotidiana; sobre la imposibilidad de mantener la dignidad, de encontrar el sentido de las cosas desde los códigos de conducta impuestos en la

larga posguerra («yo tenía nueve años cuando empecé a verlo impreso en los periódicos y por las paredes, sonriendo con aquel gorrito militar de borla [...] y fueron pasando los años y siempre su efigie y solo su efigie, los demás eran satélites, reinaba de modo absoluto» [2009b: 115-116]). *El cuarto de atrás* –un texto premonitorio– anticipa cómo desde el núcleo de la sociedad franquista –ese gris conglomerado de clases definible como gente bien cuyos valores originarios habían sido «amortizar, requisar, racionar, acaparar, camuflar»– estaba naciendo una élite vacía, falta de sustancia, que, sin saberlo, la prolongaba. Un par de años antes, en *Fragmentos de interior*, publicada recién muerto el dictador (1976), había escrito: «las casas de la ciudad se han convertido en templos lujosos y vacíos donde no se oficia ya más ceremonia que la de cobijar esporádicamente a gente de pasada que se bebe un whisky igual al que ha dejado en sus botellas, oye los mismos discos que acaba de comprar, se hunde en asientos de molicie idéntica y pasa la mirada distraída por cuadros similares cuya belleza alaba y por cuyo precio indefectiblemente se interesa, símbolos de riqueza, parches de consumo para paliar la pobreza de unas relaciones por frotación, nunca por ósmosis [...] seres que emiten continuamente noticias pero que ya no son capaces de contarse ninguna historia» (2010b: 67-68); palabras que servían para definir los comportamientos de la nueva clase que estaba en puertas del poder, la generación de la autora, esos individuos de los que, una vez cumplida la Transición, acabaría anotando amargamente en sus cuadernos: «Todos los desarraigados que me influyeron en épocas distintas se arraigan. Dejaron su inquietud en mí y ellos se dedicaron a lo más cómodo» (2002a: 203). La Gaité habla de librarse de lo que le enciende la sangre, de la escritura –en el sentido del camino de sus queridos místicos– como forma de redención: escapar de esos seres que ya no son capaces de contarse ninguna historia, para poder seguir contándotela tú y seguir contándosela a los que se excluyen o han sido excluidos por el código; narrar al margen de la *langue de bois* dominante; escapar de esa falta de sustancia que todo lo ocupa; negarse a ser cómplice o comparsa, y tomar el discreto papel de testigo. Para ello, la escritora diseña minuciosamente sus particulares puntos de fuga, una red de lugares ocultos, de topologías y lenguajes a trasmano: las novelas de Carmen Martín Gaité están llenas de pasadizos secretos, de puertas disimuladas, de castillos, de islas de ninguna parte, de buhardillas y cuartos de atrás, de bosques misteriosos, o, por qué no, de paisajes de bolero con playa y palmera. Los personajes principales de sus novelas se agencian subterfugios para escapar, se pierden en la geografía física y humana de las películas, de las novelas; se dejan seducir por los seres llegados de fuera y envueltos en un misterio propio que presagia historias ocultas: mujeres elegantes y problemáticas; hombres apuestos, caballeros que parecen guardar un secreto; prototipos de la juguetería romántica y del folletín, seres ideales, supuestos personajes con historia, sobre los que parece que puedes depositar esa carga de

dentro que la sociedad anula; hilos por los que te escapabas al exterior del gris dominante. De toda esa *troupe* y de esa tramoya se sirve la novelista para consumir sus huidas, ahí encuentra los cómplices literarios (la literatura es la gran cómplice de todos los cómplices) que le permiten no dejarse atrapar en la trampa de la grisura franquista; o, más adelante, de la autosatisfecha trivialidad, la desolada falta de sustancia que había llegado para sustituirla. Como contrapunto de esos mundos de mentira, moviéndose en paralelo, en las cocinas, en los cuartos de plancha, en los tabucos traseros de las casas de la gente bien, en los sótanos y buhardillas, tras las barras de los bares, bulle en la literatura de la Gaité otro mundo: fontaneros, electricistas, porteros, camareros, criadas, costureras y modistas; seres que conocen la materialidad de las cosas (lo que hay que cocinar, lavar, planchar, cargar y descargar, reparar...), cuya conciencia surge de no tener más remedio que lidiar con lo real, y en los que la Gaité deposita un estimulante realismo cervantino. También ellos son irónicos testigos de la trivialidad de sus patronos y, por lo mismo, cómplices de la novelista, que se divierte con sus sarcasmos, con su humor, con esa especie de sabiduría genética que exhiben y que surge de la experiencia del trabajo; que se conmueve con sus historias que nadie escucha, con sus sufrimientos que no parecen importarle a nadie. En realidad, cualquier excluido del cogollo social puede servirle a la Gaité como guía en sus particulares excursiones hacia otros mundos: aldeanos, viejos, adolescentes inadaptados, niños, el gato Gerundio... Pero no nos da tiempo a hablar de ellos en este artículo que se ha tejido desde otros mimbres. Como dice uno de los personajes de *Lo raro es vivir*: «es muy injusto que la vida nos fuerce a tomar decisiones excluyentes» (2009d: 915). Y también: «las vidas van siempre en borrador, tal que así las padecemos, nunca da tiempo a pasarlas a limpio» (948). Y como un borrador se quedan estos apuntes sobre su obra.

Carmen Martín Gaité y María Zambrano: una sintonía

Roberta Johnson (University of Kansas)

Hay muchos posibles lugares en la historia de la cultura española –posibles genealogías– en los cuales se podría situar a Carmen Martín Gaité: 1) el cervantino, por la dialéctica que la autora establece entre el interior y el exterior de sus protagonistas, a veces complicada por una dialéctica entre la realidad y la fantasía o el sueño; 2) el de la estudiosa del siglo dieciocho, donde la ubica Pedro Álvarez de Miranda (2011a); 3) el de las escritoras españolas desde Santa Teresa y Rosalía de Castro hasta Carmen Laforet, según la historia literaria femenina que construye la misma Carmen Martín Gaité en *Desde la ventana*; o 4) el de la generación del medio siglo, al lado de Ignacio Aldecoa y Juan Benet, como han demostrado José Jurado Morales y José Teruel (2011), respectivamente. La fotografía de Carmen Martín Gaité y Rosa Chacel juntas, que se reprodujo en el número especial de *Ínsula* dedicado a Martín Gaité, me ha sugerido otra genealogía que colocaría a nuestra autora en la línea de las grandes pensadoras-escritoras españolas que empieza con Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán en el siglo XIX y que continúa con Carmen de Burgos, María Martínez Sierra, Margarita Nelken, Rosa Chacel y María Zambrano en la Edad de Plata. Todas, Carmen Martín Gaité incluida, contribuyeron de una manera significativa al pensamiento feminista español; algunas (también aquí incluyo a Martín Gaité) contribuyeron a otros aspectos del pensamiento español; y todas, menos Concepción Arenal, cultivaban tanto el ensayo como otros géneros literarios.

No tengo espacio en este capítulo para desarrollar los muchos paralelos que pudieran unir a todas estas pensadoras, así que voy a concentrarme en unas ideas que vinculan a Carmen Martín Gaité con María Zambrano³. No sugiero este emparejamiento porque se conocieran las dos escritoras. De hecho, Olga Fadón, médica de María Zambrano después de su regreso a España en 1984 hasta la muerte de la filósofa en 1991 y amiga de Carmen Martín Gaité durante muchos años, asevera que no les interesaba conocerse personalmente. José Teruel me ha facilitado un correo electrónico de Olga Fadón en el que la médica de María Zambrano dice lo siguiente: «Te diré que Carmiña, aunque sabía la frecuencia con que yo veía a María, nunca tuvo el más mínimo interés por conocerla. Algo que yo nunca pude entender, pero así pasaron siete años y nunca se conocieron personalmente. Solo

sabían de su existencia a través de mí» (citado en un correo electrónico de José Teruel a Roberta Johnson del 15 de enero de 2013). Parece que Martín Gaité sí conocía la obra de Zambrano, por lo menos en 1988, cuando escribió un corto artículo para *ABC Literario* reconociendo los méritos de la filósofa al recibir el Premio Cervantes. Cito el artículo completo, ya que no he visto referencia a él en ningún otro estudio de Carmen Martín Gaité:

Poseedora de una de las cabezas pensantes más lúcidas de este tiempo, se ha dedicado a una parcela – el ensayo filosófico– poco cultivado por las escritoras españolas. Esta circunstancia convierte su figura en excepcional dentro de nuestro panorama cultural. Esta mujer, importante exponente de una generación casi desaparecida, es ejemplar en muchos aspectos.

Literariamente, su prosa es magnífica, trabajadísima, muy al servicio de lo que quiere explicar, es decir, es profunda, no se limita al adorno. En cuanto a su vida personal, me parece admirable. Cuando los tiempos fueron malos para ella se portó de un modo ejemplar. Desconoció qué era trepar. Eligió vivir al margen de los honores, encerrada en su casa, trabajando (1988: IX).

Aun así no es mi propósito aquí probar que Carmen Martín Gaité pudiera estar influida por la obra de María Zambrano, sino considerar a Martín Gaité como pensadora que coincidió con María Zambrano en algunas de sus ideas. De alguna manera, la obra completa de Carmen Martín Gaité representa lo que María Zambrano denominó la razón poética, una razón, un pensamiento, que comprende las emociones y que se articula mejor en la literatura creativa que en el ensayo filosófico. El leer juntas a estas dos escritoras nos ayuda a ver más claramente la vertiente filosófica de Carmen Martín Gaité, quien siempre ha sido más reconocida por su gran labor creativa que por su pensamiento.

La sintonía que sugiero entre Carmen Martín Gaité y María Zambrano se centra en la importancia que tenían para las dos los temas de la soledad, el otro y el sueño o el delirio (hay otros temas en común, pero aquí me limito a estos tres). Estas coincidencias más que a una influencia de la una en la otra pueden atribuirse al hecho de que tenían unas fuentes en común –principalmente Miguel de Unamuno, los existencialistas franceses y el surrealismo–. Es interesante notar que las dos autoras iniciaron sus carreras en un entorno sumamente masculino: María Zambrano en el círculo de Ortega en Madrid y Carmen Martín Gaité en lo que más tarde se conocería como la generación del medio siglo en Salamanca y en Madrid, también constituida principalmente por hombres –Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio y Juan Benet–. Tanto Martín Gaité como Zambrano experimentaron el rechazo de sus coetáneos masculinos ante una obra primeriza que enfatizaba el mundo interior sobre el exterior. En un famoso y muy citado incidente, cuando María Zambrano llevó su ensayo «Hacia un saber sobre el alma» a Ortega para que la asesorara, el filósofo criticó duramente a su discípula el haber saltado al reino del alma sin haber dado los pasos necesarios que ofrece la razón. Zambrano salió del despacho de Ortega deshecha en lágrimas. A

pesar de esta dura crítica, Ortega publicó el artículo en *Revista de Occidente* en 1934.

Cuando Carmen Martín Gaité le mostró a Rafael Sánchez Ferlosio el manuscrito de *El libro de la fiebre* en 1949, también recibió una feroz crítica de esta narración sobre los delirios o sueños que la autora había experimentado al sufrir el tifus. Igual que en el caso de María Zambrano, esta bofetada verbal hizo llorar a la futura esposa de Sánchez Ferlosio, y Martín Gaité dejó de lado esta primera novela que languideció abandonada hasta que Anita Martín Gaité decidió que merecía editarse póstumamente en 2007. Joan Brown cita extensamente este incidente en su esclarecedor artículo sobre *El libro de la fiebre* que apareció en el número especial de *Ínsula* sobre Carmen Martín Gaité (2011). Pensando en las historias paralelas de rechazo por parte de algunos colegas masculinos, no puede sorprendernos el mutuo interés de las dos escritoras por el concepto del otro. Como dice Mercedes Carbayo Abengózar de la mujer de la época franquista: «En términos existenciales, las mujeres existían para el hombre siendo “lo otro”; su vida giraba en torno a sus deseos y humores y su existencia se vaciaba, no “se hacía”. Por lo tanto, lo que De Beauvoir decía que “una mujer no nace, llega a serlo” se aplica aquí de una manera en la que este llegar a ser es un llegar a “no ser”» (1998: 59).

En lo que me queda de espacio para desarrollar el complejo tema de la sintonía entre las ideas de Carmen Martín Gaité y María Zambrano, me centraré en una autobiografía novelada de cada escritora: el ya mencionado *El libro de la fiebre* que escribió Martín Gaité en 1949 y *Delirio y destino* que María Zambrano escribió en 1952, pero que no se publicó hasta 1989, tres años antes de su muerte. Estas obras, que fueron redactadas en un momento clave, a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, cuando las autoras empezaban a ser plenamente conscientes del existencialismo francés, son de una asombrosa similitud. Los textos comparten unas situaciones vitales semejantes, igual que los temas del otro, de la soledad y de lo onírico. *El libro de la fiebre* se centra en los meses en que, enferma de tifus, Martín Gaité, que contaba entonces con 23 años, deliraba constantemente. Más de la mitad de *Delirio y destino*, una de las pocas obras abiertamente literarias de Zambrano, está enmarcada por una larga enfermedad (no especificada) que mantuvo a la autora alejada de las actividades del grupo estudiantil a favor de la República en que militaba. Estas enfermedades dan a las autoras la oportunidad de ensimismarse, de enajenarse del mundo –del otro–, de librarse para descubrirse a sí mismas, para pensar y/o soñar y para crear. El delirio, tan presente en los dos libros, significa esa libertad. Si el existencialismo francés, sobre todo el de Jean-Paul Sartre y sus ideas sobre el otro –y antes la visión de Miguel de Unamuno sobre el mismo tema–, sirve a las dos autoras de inspiración para saber cómo se construye el ser, el surrealismo proporciona el medio, la representación del sueño y del delirio, del mundo interior, difícilmente accesible al otro.

Por conocer bien las ideas sobre el otro de Miguel de Unamuno, las dos escritoras estarían preparadas para recibir las ideas sobre la otredad de Jean-Paul Sartre. Para Unamuno, «el otro» era una fuente de ansiedad, una ansiedad necesaria para saberse vivo, así que para el rector de Salamanca, la dualidad era imprescindible; cuando el hermano gemelo en la obra de teatro *El otro* (1932) se muere, el hermano vivo se muere también; cuando Abel se muere en *Abel Sánchez* (1917), su rival Joaquín también fallece. En *Niebla* (1914), Augusto Pérez tiene un horror a ser «el otro», y la tía Tula se niega a casarse con Manuel, el esposo de su hermana muerta, para no ser «la otra». Unamuno reconoce la importancia del «otro» en la formación y perduración del ser en los comentarios que hizo en 1932, con motivo del estreno de su obra teatral *El otro*: «*El otro* me ha brotado de la obsesión, mejor que preocupación, por el misterio –no problema– de la personalidad; del sentimiento congojoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal» (citado en Sánchez Barbudo, 1968: 175). Zambrano y Martín Gaité también entienden la personalidad como «identidad individual y personal», pero sin «el sentimiento congojoso» por la «continuidad» de la vida después de la muerte, ya que están todavía enfocadas en dotar a la mujer de presencia en esta vida. Para Unamuno, hay un yo profundo y permanente que es el más auténtico y otro yo superficial que es pasajero. Este último surge cuando «los diversos conceptos que de cada uno de nosotros se forjan los prójimos que nos tratan vienen a caer sobre nuestro espíritu y acaban por envolverlo en una especie de caparazón... Antes de hacer o decir algo reflexiona si es lo que de él esperaban los demás, para seguir siendo como los demás le creen se hace traición a sí mismo; es insincero» (Sánchez Barbudo, 1968: 177). Según Unamuno, no se puede llegar a conocer este yo de fondo; argumenta que es imposible deshacerse del yo superficial para alcanzar el yo verdadero. En este punto, María Zambrano y Carmen Martín Gaité, aunque parten de la misma dicotomía entre un ser interior y un ser exterior, no se desesperan ante la posibilidad de superar la persona exterior impuesta por otros para descubrir el auténtico ser interior.

Por su parte, en *La transcendance de l'Ego* de 1937, Sartre asevera que cuando el ser humano se descubre en su propio pensamiento, se reconoce en la presencia del otro, y está tan cierto de que existe el otro como lo está de sí mismo. Reconoce que no puede ser nada a menos que los otros lo reconozcan como tal. No se puede obtener ninguna verdad sobre uno mismo, excepto por medio del otro. El otro es indispensable para mi existencia y mi conocimiento de mí mismo. El descubrimiento íntimo de mí mismo es al mismo tiempo la revelación del otro. Es una libertad que confronta la mía y que no puede pensar o hacer un acto de voluntad sin hacerlo por o contra mí. Mi libertad depende de la de otros y la libertad de otros depende de la nuestra (Sartre, 2001: 39, 43). Para Sartre, el sacrificar esa libertad frente al otro constituye la mala fe (2001: 60). (Estas ideas se

elaboran en *L'être et le néant* de 1943 y se expresan de una forma escueta en *L'existentialisme est un humanisme* de 1946, justo cuando llegó María Zambrano a París para una estancia de dos años, entre 1946 y 1948.) Como destaca Simone de Beauvoir, la filosofía de Sartre no tiene en cuenta la situación especial de la mujer, a quien nunca se ha dotado de conciencia y, por lo tanto, tampoco de libertad. Tanto *Delirio y destino* como *El libro de la fiebre* construyen una ontología femenina, y las dos obras revelan la formación de la conciencia de una misma como mujer en relación con otros, pero parten de la soledad y su importancia para la construcción del ser, sobre todo el ser interior femenino.

Antes de entrar en el análisis de *Delirio y destino* y *El libro de la fiebre*, conviene considerar un anuncio previo del interés por el tema del otro en un ensayo de María Zambrano, «Avidez de lo otro», que se publicó en la revista cubana *Orígenes* en 1946. Allí Zambrano parte de la posición de Unamuno, pero va más allá, muy posiblemente respaldada por las lecturas de la obra de Sartre. Como Sartre en *L'existentialisme est un humanisme*, encuentra un lugar para las emociones –sobre todo para la envidia y el amor– en el esquema existencial. Empieza el ensayo comentando el papel de la envidia en el pensamiento del rector de la Universidad de Salamanca, lo cual le da la oportunidad de reflexionar sobre el otro. Si «la avidez es propia de algo que necesita crecer, crecer o transformarse, dejar de ser lo que es, algo que se incrusta en estado transitorio, [n]o tiene avidez aquello que puede ya permanecer en sí mismo, lo que tiene entidad y reposo. La avidez es la llamada en lo que todavía no ha llegado a su ser, y tiende a adquirirlo de alguna manera...» (1987: 32). Zambrano contrasta el amor y la envidia al crear una relación con «lo otro». Mientras que en el amor, «“lo otro” se transforma en lo uno», la envidia «mantiene obstinadamente la alteridad de lo otro sin permitírsele que toque la pureza de lo uno [...] El poseso de la envidia no puede renunciar a eso otro. Sin duda que en lo más íntimo de su vida algo sucede que le mantiene ligado a eso otro, extraño, y más yo que su propio yo. ¿No será que el envidioso se ve a sí mismo vivir en él?» (33).

Zambrano hace hincapié en la necesidad de la soledad para la creación de una personalidad individual, un tema que, como veremos, también se destaca en el pensamiento de Carmen Martín Gaité. En el mismo ensayo de 1946, Zambrano escribe que «Ningún héroe de tragedia alcanza la soledad, esa soledad necesaria para ser uno mismo. Pues en verdad la identidad personal nace de la soledad [...] La resistencia genérica en el incesto trágico parece estar muy relacionada con la envidia, forma de parentesco trágica en que el uno no puede desprenderse del otro, en que el llamado ser uno no encuentra su unicidad y se siente vivir en el otro» (33). El ser mismo está íntimamente ligado al «verse vivir en otro, sentir al otro de sí mismo sin poderlo apartar [...] Ver a un semejante parece ser la clave de la envidia y con ello del propio ser. Porque en la visión del semejante va implicada la

interioridad, el dentro que es nuestro espacio, al cual nos retiramos y que nos confiere la suprema distinción» (34). Como veremos, Zambrano aprende a hablar de la interioridad, de las pasiones (lo que muchas veces denomina «alma») en Unamuno: «Cómo nos sentimos en ese verdadero espacio vital está relacionado con la visión del prójimo, con la comunidad; con el logro del ser individuo de la especie humana en soledad y comunión. Ver a un semejante es ver vivir a alguien que vive como yo, que está en la vida a mi manera» (34).

El tema de la libertad que se introduce en esta discusión de «lo otro» en Unamuno parece recurrir a Sartre, más que al rector de Salamanca, quien no se sentía libre frente al otro. También la más detallada descripción de cómo funciona la interioridad y soledad de uno frente al otro revela el contacto con Sartre, sobre todo el hecho de que la subjetividad de uno depende del otro. En el siguiente pasaje, parece que Zambrano está explorando la relación del *pour soi* (el ser en el mundo) con el *en soi* (la absoluta interioridad inaccesible al otro):

En realidad toda percepción del semejante es secreta, tiene lugar en algo no manifestable en un medio que no coincide en modo alguno con el medio que hemos dado en llamar físico y que corresponde a los sentidos. Tampoco con la conciencia. Es otro medio, el medio de la interioridad, donde tal percepción tiene lugar. Y en ella sentimos unitariamente a la persona que es el prójimo, y a su lugar en la existencia. Y la sentimos como se siente toda realidad por los límites con la nuestra, por su acción sobre nosotros [...] Todo ver a otro es verse vivir en otro. La vida humana jamás está sola, sino en instantes en que la soledad se hace, se crea. La soledad es una conquista metafísica, difícil, porque nadie está solo, sino que ha de llegar a hacer soledad dentro de sí en momentos en que es necesario para nuestro crecimiento [...] El hombre busca verse y parece vivir en plenitud cuando se mira, no en el espejo muerto que le devuelve la propia imagen, sino cuando se ve vivir en el vivo espejo del semejante. Solo al verme en otro me veo en realidad, solo en el espejo de otra vida semejante a la mía adquiero certidumbre de mi realidad [...] De la soledad, de la angustia no se sale a la existencia en un acto solitario, sino a la inversa, de la comunidad en que estoy sumergido salgo a la realidad mía a través de alguien en quien me veo, en quien siento mi ser [...] El semejante es entonces *el otro*, y su semejanza se convierte en el desmentido máximo de su pretensión (36, 37 y 41).

Desde esta postura de necesaria intersubjetividad, vuelve Zambrano al tema de la libertad que ahora se liga estrechamente con la identidad: «La vida humana necesita ver para ser vida. “Vivir para ver” y ver para vivir. La visión libera a la vida, mas la visión de sí mismo trae el grado supremo de libertad. Pero si la visión de sí mismo no es directa sino refleja, a través de una semejante, la libertad es adquirida por medio del otro. Somos, pues, por otro y con él. Libertad es identidad. Parece que el fin a que la vida tiende es la formación de lo que se ha llamado en el lenguaje de la filosofía moderna “sujeto”, la formación de un sujeto, y sujeto es identidad» (38-39). Zambrano sigue con el tema de la soledad y la formación del ser seis años después en las primeras páginas de *Delirio y destino*, donde escribe que «ya sé que “el otro”, el prójimo está solo en su fondo como yo, y tampoco puede valerse. Todos están solos, cada uno está solo. No tendré pues enemigo, ni creeré que nadie

me ama especialmente, ni menos lo desearé, que antes me devoraba este anhelo de que me quisieran, de ser amada. ¿Y no era esto una barrera? y hasta una trampa» (1989: 22).

Carmen Martín Gaité también centra la construcción del ser en el juego entre la soledad y la otredad. Aunque la soledad solo está implícita en *El libro de la fiebre* (por la separación de la protagonista de los que la rodean a causa de su fiebre y estado delirante), en su ensayo «De madame Bovary a Marilyn» (1970), incluido en *La búsqueda de interlocutor*, Martín Gaité argumenta que la inhabilidad de Emma Bovary y Marilyn Monroe de «aguantarse a palo seco a sí mismas» era la razón por la cual no desarrollaban un ser auténtico. Martín Gaité postula que tanto madame Bovary como Marilyn Monroe se suicidaron porque les faltaba una auténtica personalidad interior. Teoriza que las dos intentaban responder a modelos de comportamiento que les fueron impuestos desde fuera; por una suerte de mala fe sartreana, ninguna de las dos pudo escaparse de estos modelos ni cuando los imitaban ni cuando los rehusaban. Martín Gaité asevera que los amantes de madame Bovary no le interesaban; le atraía la imagen de sí misma al tener amantes. Emma Bovary se suicidó «porque su imagen se le había roto y porque ella no era capaz de buscar su identidad en otra imagen nueva y menos falsa» (2000: 110). Cree que lo mismo le ocurrió a Marilyn Monroe cuando se casó con Arthur Miller en 1956: «su imagen se le debió romper y volver inservible» (110). En su libro *Desde la ventana*, Martín Gaité llama a la soledad «arma de doble filo» para la mujer, pero asevera que la soledad es absolutamente necesaria para la formación de un ser interior auténtico y fuerte.

Empiezo mi análisis de estas novelas autobiográficas con *Delirio y destino*, aunque se compuso después de *El libro de la fiebre*, porque María Zambrano era bastante mayor que Carmen Martín Gaité cuando escribió su obra, y ya tenía una bien establecida carrera de pensadora y escritora, aunque el momento narrado de su vida es el mismo que el de Martín Gaité en *El libro de la fiebre*. Zambrano tenía unos 25 años y Martín Gaité 23 cuando ocurre la acción principal de sus narraciones. *Delirio y destino* marca un paso adelante en la evolución de la filósofa, en el que va incorporando ideas del existencialismo francés en una trayectoria filosófica ya establecida. En el caso de Carmen Martín Gaité, el existencialismo francés informa sus inicios como pensadora. En su construcción del ser femenino en *Delirio y destino*, Zambrano da su lugar a la soledad (la larga enfermedad de la protagonista), aunque esta es solo un paso en el camino de llegar al otro: «vivir a solas es vivir a medias [...] Vivir es convivir» (15-16). Aclara más adelante que «cada vez que se nace o renace, y aún en el ir naciendo de cada día hay que aceptar esa herida en el ser, esta escisión entre el que mira que puede identificarse con lo mirado –y así lo anhela– y el otro...» (18). Describe el llegar a ser una misma por medio de la mirada del otro como un proceso inagotable:

A lo primero era trabajo el subir aquella cuesta, y luego cesó el trabajo; solo algo llamado «simisma», yo, algo que no era; todo había ido cayendo; lo que se creía ser; un «ser»... ya sabía que no era, que aquello era apenas nada [...] Ir hacia el otro sin gesto y sin ofrenda; tan solo manteniéndose en la misma verdad de estar aquí, sabiéndose tan poca cosa, habiéndose visto, desde la falta de recursos ante «eso» ¿cómo llamarlo?, la máxima resistencia que encierra vida y muerte; lo que nos hizo nacer y nos mantiene aquí haciéndonos nacer cuantas veces haga falta, lo que nos dejará un día morir (21-22).

Algo más adelante, postula su propio ser frente a la mirada de su maestro Ortega. Según ella, Ortega le había dado el ser: «No es que le hiciera sentir que ella valía gran cosa, pues hay algo más importante para el joven que el valer, y es el ser. Y nos sentimos ser de jóvenes [...] cuando nos sentimos mirados y escuchados» (92). Y este sentirse ser, sentirse como unidad, le da la libertad: «La [inteligencia de Ortega] que nos confiere libertad para ser lo que hayamos de ser, para obedecer libremente a la necesidad» (95). Esta libertad aceptada en que falta la mala fe sartreana da lugar al «ser entero» al «ser “idéntico a sí mismo” en esa forma de identidad viviente» (96). Presagiando (aunque no de una manera pública hasta 1989) la búsqueda de interlocutor que propuso Carmen Martín Gaité en su ensayo de 1966, María Zambrano reconoce la importancia de la intersubjetividad que proporciona el tener quien nos escuche: «El hablar a quien nos escucha nos descubre, sin que él nos diga nada, el grado de verdad y, sobre todo, el grado de convicción de lo que decimos. El que sabe escuchar hace de conciencia del otro y así sobreviene a veces un silencio: el silencio del que habla con su conciencia o ante ella» (106).

El delirio –la pasión y la enajenación– va a ser la aportación original con la que tanto María Zambrano como Carmen Martín Gaité contribuyan al formulario existencialista del ser frente al otro. Si para Sartre es la aceptación racional, consciente de la libertad de escoger lo que constituye el ser auténtico sin mala fe, Zambrano y Martín Gaité dan importancia a lo no racional, a lo subconsciente en encontrar la libertad y, de allí, el ser auténtico. Como escribe María Zambrano en el prólogo a la edición de *Delirio y destino* que se publicó en 1989: «¿Por qué no ha de contener también una autobiografía verdadera delirios que no son una falacia de falso ensoñamiento? La misma voz que me pidió entonces salir de mí misma y dar testimonios tal vez sea la que ahora me pide que lo publique espontánea y precipitadamente antes de morir» (12). Igual que para María Zambrano, para Carmen Martín Gaité el sueño y/o el delirio son centrales para la construcción del ser que incluye el mundo interior de una persona en soledad frente a la opacidad de otras personas en el mundo exterior. *El libro de la fiebre* y *Delirio y destino* representan una conciencia femenina frente al mundo, pero fuera del mundo. A lo largo de *El libro de la fiebre*, Martín Gaité se refiere a lo que le pasa durante su enfermedad como «delirio», un estado que no es ni sueño ni estar despierta. Es una especie de enajenación que le da libertad para contemplarse a sí misma y para

escribir un libro. Para María Zambrano en «Delirio, esperanza y razón», «Delirar es una extraña liberación; la liberación del sujeto que acepta la vida cediéndole a ella su condición de ser quien hable; cediéndole su lógica [...] Delirio nacido de la herida de la humillación del hombre bajo la historia y de la correspondiente esperanza no ya de librarse de ella, sino de rescatarla, haciéndola entrar en razón» (1996: 167, 170-71). En *El libro de la fiebre*, muy unamunianamente, Carmen Marín Gaite evoca «Un sueño colectivo y aceptado, que nos meta en su rueda. Nos hemos acostumbrado a decir “dormir” y “despertar”, pero nos pasamos la vida moliendo sueños» (2007: 139). La importancia del mundo onírico para la mujer creadora se evidencia en el gran número de pintoras que se han servido de técnicas surrealistas en sus obras. Por ejemplo, pinturas de Remedios Varo como *Las hojas muertas* (1956), *Creación de las aves* (1957), *Vista inesperada* (1958), *Presencia inquietante* (1959), *Mimetismo* (1960) y *Los amantes* (1963) evocan los temas de la soledad y el otro que hemos visto en *Delirio y destino* de María Zambrano y en *El libro de la fiebre* de Carmen Martín Gaité.

El primer libro escrito por Carmen Martín Gaité narra una serie de sueños o delirios y *Delirio y destino* termina con una serie de nueve «delirios», cortas narraciones sobre mujeres locas o sobre experiencias de enajenación de la autora. Son muestras de cómo seres individuales (casi todos mujeres) se encuentran a sí mismos por medio del delirio. La experiencia de ser mujeres inteligentes en un mundo sumamente masculino quizás favoreciera el que buscaran una manera de desprenderse de este mundo, librarse de las restricciones y críticas que este suponía para establecer su ser auténtico que luego podía afirmarse frente al otro. Por ejemplo, en «La loca» –uno de los delirios que se encuentra al final de *Delirio y destino*–, una mujer tiene una sed inagotable. Por fin la encierran y desde el encierro empieza a pedir uvas, hasta que finalmente se queda mirando horas y horas una caja de pasas «que tenía pintada una mujer bailando envuelta en unos velos rojo fuego como llamas y tenía los cabellos entrelazados con racimos de uvas negras y unos pámpanos que le caían por el cuello, una cabeza de mármol la miraba danzar sonriéndose con mucha burla» (261). La loca obviamente se identifica con la mujer de la caja de pasas que baila desprendidamente mientras una cabeza de mármol la mira «con mucha burla».

La dedicatoria de *El libro de la fiebre* de Carmen Martín Gaité es extraordinariamente zambraniana: «A todos los bienaventurados que hayan delirado alguna vez» (87). Esta frase recuerda el título del libro *Los bienaventurados* de Zambrano (escrito después de regresar la filósofa del exilio) y también uno de los grandes temas de la obra de Zambrano, el delirio. Para las dos autoras, el descubrimiento de una misma requiere la reclusión dentro de sí, una reclusión que es facilitada por el delirio o el sueño lúcido que provee la libertad de la mirada del otro. En *El libro de la fiebre* encontramos escenas semejantes a la de

la loca de María Zambrano que se fija en la bailarina representada en una caja de pasas. En estas escenas, la narradora-protagonista se siente sola entre fantasmas enmascarados, reflejo de la situación existencialista de ser frente al otro inaccesible. Estas escenas se encuentran sobre todo al principio y al final de la novela. Por ejemplo, cuando los médicos quieren saber si las experiencias que narra de bajar a un túnel son verídicas (porque en su afán científico les parece que puede ser el origen del tifus), Martín Gaité piensa que «[p]ara una vez que escribo un libro que me lo dejen escribir como me dé la gana, por el orden que quiera y mezclando verdades y mentiras» (102).

Después de introducir de modo metaficticio el hecho de que está escribiendo un libro, narra el primer delirio en el que sube la escalera del metro con «todo el bullicio de las máscaras [que] desembocó detrás de mí en la noche de primavera» (91). Aparece un hombre «que no llevaba careta» (91), y a raíz de este encuentro con un ser auténtico, ella va reconociéndose a sí misma. Se va imponiendo su deseo de escribir su propio libro tal y como ella lo quiere hacer y no según los dictados de otros. En un fragmento que se ha dejado fuera del texto, pero que la editora, Maria Vittoria Calvi, nos proporciona en una nota a pie de página, la autora resalta que «Mi libro lo leeré yo sola. Yo es yo. Iros al diablo» (160n). Destaca su soledad frente al otro, pero como María Zambrano, tampoco puede ignorar al otro al forjarse su propio ser. La autora observa su propia vida en su delirio de enferma como si fuera un teatro con ella como actriz frente al público:

Yo les miraba desde mi risa y sus rostros se me alargaban como en un espejo cóncavo. Estaban haciendo teatro para mí, como yo para ellos [...] Pero me dejaron de dar el Cardiazol. Me daban en cambio helado y champán. Esto no es corriente, pero es que hay que acordarse de que estábamos en el teatro. Yo improvisaba largos brindis levantando en la mano la copa de champán. Durante el día todo era cuchicheos familiares. Conspiraban todos sin contarme nada a mí y andaban de puntillas, como disimulando. Claro que a mí no me importaba.

Yo tenía mi risa. Aunque solo me enteraba a medias de las cosas que pasaban en la casa, yo estaba más despierta que ellos, despierta día y noche con los ojos llenos de arena y las manos de serrín. Despierta con mi risa. Y tomando de comida helado y champán.

No me importaban sus cuchicheos. Alzaba mi teatro frente al suyo. Era un puro teatro la vida aquellos días (154-156).

Se va forjando su «yo» auténtico con conciencia de los otros, pero sin que ellos le resten su libertad.

Hacia el final de *El libro de la fiebre* se recalca la importancia del otro en la visión de uno y el temor que se pueda tener de que su visión sea la dominante: «Un día, bailando, notaron el engaño. Uno me tocó y les dijo a los otros: “Es de paja, va vacía, no es una mujer”. Y me dejaron. Caía la noche y se me encendieron los vestidos de paja» (167). Se pregunta:

¿Cómo habré sido yo antes de que los hombres me ligaran en sus círculos? ¿Cómo seré yo? ¿Cómo

podría ser todavía sin esos círculos de hombres? Y me acuerdo inevitablemente de que en muchos de mis delirios me he visto rodeada de gente sin máscara. Erais vosotras, las gentes que me rodeáis ahora, pero sin máscara alguna. Yo tampoco la llevaba. Nos mirábamos a los ojos unos a otros, al corazón, sin extrañeza ni dolor, desligados unos de otros y al mismo tiempo pegados en la purísima razón de nuestra alegría, de nuestra paz. No éramos hombres y mujeres ricos y pobres, inteligentes y brutos, éramos solo como ramas de un árbol. Yo siempre estaba con todos hasta cuando no os veía, hasta cuando no os sentía. Cada rama estaba desligada, pero estaba porque estaban todas. Erais vosotros, a mi alrededor como ahora, pero sin caretas (173).

De esta manera onírica por fin logra superar la mala fe sartreana de la máscara y llegar a un ser auténtico. Como dice María Zambrano en *La Confesión: Género Literario*: «La Confesión no es sino un método de que la vida se libre de sus paradojas y llegue a coincidir consigo misma» (1995: 38). Hace pensar en la idea de Jean-Paul Sartre de que «la verdad [...] consiste en la sensación inmediata de uno mismo» (2001: 38, la traducción del inglés es mía).

Como Martín Gaité, que inicia sus meditaciones sobre el ser en *El libro de la fiebre* pero que sigue elaborando sus ideas en los años siguientes (por ejemplo, en los ensayos que aparecen en *La búsqueda de interlocutor* y en *Desde la ventana*, por no mencionar toda su obra narrativa), Zambrano desarrolla lo que aprendió sobre la persona y su máscara en el formato autobiográfico de *Delirio y destino* en libros posteriores. En *Persona y democracia* de 1959, Zambrano incorpora más plenamente la noción sartreana de la mala fe o la máscara. En el concepto de «persona», Zambrano intenta unir el interior con el exterior en una visión del ser que incluya una conciencia social ética, en la cual se oyen ecos tanto de la noción de *la peste* de Albert Camus como de la mala fe de Sartre: «Reconocerse, identificarse, quiere decir hacerse uno con aquel a quien se atribuía, como en *Edipo Rey*, la culpa de la peste en la ciudad. Y no es otro, es uno mismo. Y solo entonces la purificación se produce; la peste desaparece» (1988: 76). La libertad, la posibilidad de movilidad, forma una dimensión fundamental para ser persona, y solo se es libre «cuando no se pesa sobre nadie; cuando no se humilla a nadie, incluido a sí mismo... En cada hombre están todos los hombres» (76). Para Zambrano, no se puede vivir como «persona» si se es consciente de estar quitando la libertad a otras personas. El tema relacionado de la enajenación o la alienación (términos muy probablemente tomados del existencialismo sartreano) se define como «no reconocerse a sí mismo, no lograr ser fiel a la propia esencial condición» (77).

También se encuentran ecos sartreanos al colocar Zambrano el origen del ser auténtico en el pensamiento: «Al pensar se hace un vacío, en el cual disponemos realmente de nuestro tiempo [mientras que] en la acción histórica es difícil que el sujeto de ella no sea el personaje que nos hemos forjado» (78). Según Zambrano, el ser humano «está formado por un yo y una persona. La persona incluye el yo y lo trasciende» (79). El «yo» puede ser el equivalente del «*en soi*» (el ser para uno

mismo) de Sartre, pero «persona» se distingue del «*pour soi*» (el ser para otros) en que, como hemos visto, lleva una dimensión moral. En el pasaje en que presenta la relación entre el yo y la persona, ahora Zambrano parece confundir «persona» y su anterior uso de la palabra «personaje» (muy cercano al sentido que Carmen Martín Gaité da a la palabra cuando habla de Emma Bovary y Marilyn Monroe): «[l]a persona, como su mismo nombre indica, es una forma, una máscara con la cual afrontamos la vida, la relación y el trato con los demás» (79), y como Martín Gaité, Zambrano sartreanamente cuestiona la validez de esta máscara: «La cuestión es que frente a cualquier sujeto de la acción habría que preguntarse, ¿quién es? ¿Es una persona real, con su sustancia propia, o es solamente el personaje inventado, máscara de un delirio? Si es este último estamos tratando entonces con alguien que es otro; otro no ya para mí, o para los demás, sino otro *para sí mismo*. Su verdadera persona está sojuzgada, yace víctima del personaje que lo sustituye» (79). (Al subrayar Zambrano las palabras «*para sí mismo*», se destaca su deuda con el «*pour soi*» de Jean-Paul Sartre.) Como ya hemos señalado, bastante antes de estas formulaciones de María Zambrano sobre la persona y el personaje o máscara en *Persona y democracia*, Carmen Martín Gaité había iniciado una exploración del tema de la máscara en la formación de la personalidad en *El libro de la fiebre*, ideas que seguiría desarrollando (como ya se indicó) en algunos ensayos de *La búsqueda de interlocutor* (apunta Joan Brown en su ya citado artículo sobre *El libro de la fiebre* que en esta obra primeriza se encuentran las semillas de todo el resto de la obra martingaitiana). María Zambrano ya está aceptada como una de las grandes pensadoras españolas del siglo XX. Creo que es hora de hacerle sitio a Carmen Martín Gaité en este mismo panteón.

Carmen Martín Gaité: los años americanos

Joan L. Brown (University of Delaware)

Lo que propongo en este ensayo es examinar qué efecto tuvieron los años que Carmen Martín Gaité pasó en Norteamérica en su desarrollo literario y vital. Las preguntas que quiero contestar son: ¿qué cambió en ella tras vivir en Estados Unidos? ¿Cómo cambió su literatura debido a esta experiencia americana? Y ¿cómo afectó a su posterior carrera literaria? Mi tesis es que América sirvió como un catalizador para Carmen Martín Gaité. Al igual que un catalizador químico acelera una reacción, los años americanos aceleraron su transformación en una estrella literaria. Mi perspectiva es la de una catedrática universitaria que ha estudiado la vida y obra de Carmen Martín Gaité desde el año 1974. Además, ella era una querida amiga íntima.

El periodo que destaco como «los años americanos» empezó con la primera visita de Carmen Martín Gaité a un congreso en la Universidad de Yale en New Haven, Connecticut, sobre la novela contemporánea española, celebrado en la primavera de 1979 –periodo que extendiendo hasta el fin de su estancia en Vassar College de Poughkeepsie, Nueva York, en el otoño de 1985–. Aunque volvió después a Estados Unidos en varias ocasiones para dar conferencias, las dos últimas en Cornell y la Universidad de Delaware, en 1996, lógicamente estas breves visitas no significaron lo mismo que las largas estancias en las que residió en el país.

Entre 1979 y 1985 pasó un total de casi un año y medio viviendo, trabajando y viajando por Estados Unidos –más tiempo que en ningún otro país fuera de España–. Alternó ambientes urbanos y rurales. Empezó en 1980 en la ciudad de Nueva York, dando clases un semestre en Barnard College –precisamente, en el barrio de Morningside Heights–. Luego vivió un semestre en Charlottesville, un pueblo sureño donde está la Universidad de Virginia, en 1982. De ahí pasó un semestre en Chicago, en la Universidad de Illinois-Chicago, en 1984. Su último semestre fue el que transcurrió en Vassar College, en el pueblo de Poughkeepsie del estado de Nueva York, en 1985. Estos puestos de *visiting professor* o profesora visitante le ofrecieron la oportunidad de dar conferencias en otros lugares, algunos lejanos, pero la mayoría situados en universidades y otras instituciones culturales cercanas.

Nuestra autora dejó documentos que revelan cómo le impactaron estos años: en *Visión de Nueva York*, en las conferencias incluidas en *Pido la palabra*, en los

diarios editados por Maria Vittoria Calvi en *Cuadernos de todo* y en las obras de ficción y no-ficción que ella misma publicó desde 1979 en adelante. Además, dejó prueba personal, inédita, de esos años americanos, conmigo y con otros: conversaciones, cartas y experiencias compartidas. Visitó nuestra casa de Filadelfia durante aquella primera estancia en 1979, y la vi durante todos y cada uno de sus siguientes viajes a Estados Unidos.

La influencia de América antes de su llegada

América siempre había ocupado un lugar importante en su imaginación, desde que de niña admirase a estrellas de cine como la indómita Deanna Durbin, tal y como describió en *El cuarto de atrás*. En la novela, yuxtapone a la actriz con la princesa triste de los versos de Rubén Darío: «Diana Durbin, en cambio, suministraba modelos americanos de comportamiento, me la imaginaba dotada de la misma travesura, audacia e ingenio que desplegaba para sortear las peripecias que se sucedían en el argumento de sus películas» (Martín Gaité, 2009b: 62). Aún no habiendo pisado tierras americanas, Estados Unidos aparecía ya en sus obras como un lugar de fascinación y oportunidades. En cierta manera se identificaba con América, o con la imagen de América proyectada a través de la cultura popular. Ella valoraba –y poseía– las características de iniciativa y creatividad que se asocian con lo que se llama *the American dream* –un sueño basado en una identidad de invención propia–.

A pesar de esta temprana identificación con ciertos aspectos de la cultura estadounidense, Carmen Martín Gaité no tenía el menor interés en convertirse en americana. El tropo que condicionaba su perspectiva sobre Estados Unidos era el del indiano –el español que va al Nuevo Mundo en busca de reinención y riqueza, para volver luego a España con un nuevo estatus–. Como es sabido, los antecedentes literarios del tema del indiano se remontan a Lope y Calderón, e incluyen a autores más presentes en nuestra autora como Antonio Machado y don Miguel de Unamuno. Pensemos, por ejemplo, en el poema «La tierra de Alvargonzález», en que vuelve el hermano «que niño y aventurero / fue más allá de los mares / y hoy torna indiano opulento». Otro hermano es Lázaro de *San Manuel Bueno, mártir*, quien vuelve rico de América y se hace amigo del cura, viendo con ojos nuevos el bello pueblo provinciano que había dejado años atrás.

El tema del indiano aparece en la obra de Martín Gaité desde la década de los cincuenta, en dos obras tempranas: la pieza teatral *La hermana pequeña* y la novela corta *Las ataduras*, ambas escritas en 1959. En la obra de teatro, la hermana mayor, Laura, explica que Lorenzo –un hombre de quien cree haber estado enamorada– se ha ido. Responde Inés, la hermana menor, que a pesar de no haberle escrito,

seguramente volverá: «¡Tiene que volver! No se habrá ido a América». Pero replica Laura: «Pues sí. Precisamente se fue a América». Cuando pregunta su hermana, «desconcertada», «¿De verdad?», la respuesta de Laura revela cómo se siente respecto a ese lugar maravilloso al que se ha ido Lorenzo: «No sé si de verdad o de mentira. A mí América me parece un país de mentira. Pero, chica, eso dijo...» (2010c: 713). En *Las ataduras*, el querido abuelo de Alina, la protagonista, había estado en América, de donde volvió con algo de gran valor: historias para contar. Su amigo Eloy le dice a Alina que quiere hacer lo mismo, revelando luego que América significa para él América del Sur, específicamente Buenos Aires, y ella responde con admiración. Más tarde, Alina musita: «... aunque decía muchas veces la palabra “América” y se acordaba de los dibujos del libro de Geografía, no lo podía, en realidad, comprender» (2011a: 42). Lo que sí comprende, conoce y ama es el paisaje de Galicia:

Otros países grandes y florecientes los habría, los había sin duda; pero lo mismo daba. Cuando quedaba oscurecido el valle, manso y violeta el río; cuando empezaban a ladrar los perros a la luna naciente y se apuntaba también el miedo de la noche, todo se resumía en este poco espacio que entraba por los ojos [...] Alina en estos momentos pensaba que tenía razón su padre, que era un engaño querer correr detrás del sol, soñarle una luz más viva en otra tierra (42).

Este tropo del indiano refleja las expectativas de la propia autora, que también se pueden ver como una profecía autocumplida.

Para Martín Gaité, América quedaba muy lejos. En una carta fechada el 9 de enero de 1978, me escribió: «Me sigue pareciendo un regalo tener, *ahí tan lejos*, una persona a quien mi trabajo importa y preocupa» (1978; la cursiva es nuestra). Por supuesto, esta distancia iba a menguar, y Carmen Martín Gaité ayudó a disminuirla, trayendo Estados Unidos a España.

América en su literatura

De diversas maneras, Estados Unidos proporcionó a Martín Gaité material sobre el que poder escribir en sus obras de ficción. Sus nuevos conocimientos le permitieron describir la geografía, la cultura, la gente y las costumbres de mi país. La aparición más celebrada de Estados Unidos en su obra, *Caperucita en Manhattan*, demostraba lo que llamaba «la geografía narrativa» (un término predilecto que compartió en su conferencia «La libertad como símbolo»). En esta novela, trajo la geografía y cultura de Estados Unidos a España, centrándose en la ciudad que tanto le fascinaba. «La ciudad de Nueva York siempre aparece muy confusa en los atlas geográficos y al llegar se forma uno un poco de lío», de este modo empieza la novela y luego aclara: «...Mucha gente se cree que Manhattan es

Nueva York, cuando simplemente forma parte de Nueva York. Una parte especial, eso sí. Se trata de una isla en forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro que se llama Central Park» (1990: 13). Así explica y muestra Manhattan a los jóvenes españoles.

La heroína de esta novela, Sara Allen –cuyo nombre fue inspirado por el de mi hija recién nacida, Sarah–, encarna el espíritu americano. La joven Sara posee independencia, iniciativa y la capacidad de inventarse. Sobre todo, tiene un fuerte deseo de crecer y ganas de cambiar de sitio: de mudarse desde el barrio de Brooklyn (que todavía no había alcanzado su presente estatus *cool*) a Manhattan (tan cercano a Brooklyn pero tan lejos culturalmente). El antagonista de la novela, Mr. Woolf, refleja el mundo de los americanos ricos de la ciudad –un mundo de avaricia y comodidades–, aunque después de todo no resulta ser tan malo. Este personaje transmite un claro mensaje antimaterialista, que también aparece en el cuento *El castillo de las tres murallas*. Mr. Woolf refleja la fascinación de nuestra autora por la arquitectura urbana. Su edificio en forma de tarta está basado en el Hampshire House de la ciudad de Nueva York, una residencia de lujo frente a Central Park. Este mismo edificio fue inmortalizado por Frida Kahlo, en el cuadro *El suicidio de Dorothy Hale*, que muestra a una mujer de la alta sociedad que en 1938 se lanzó al vacío desde la ventana de un último piso.

El personaje de Miss Lunatic, que en inglés significa ‘Señorita Dama Loca’, era Carmen Martín Gaité: «Miss Lunatic, soy yo», solía decir. Miss Lunatic encarna la libertad y la sabiduría. Aunque es una iconoclasta que rechaza las posesiones materiales, es una figura universalmente respetada, con poderes mágicos. Esta creación literaria es reflejo de la acertada observación social de nuestra autora. Martín Gaité mostró interés por los neoyorquinos sin techo que caminaban hablando solos (estamos en los años que anteceden al uso de móviles y *bluetooth*) y empujando, normalmente, un carro de la compra cargado con sus escasas pertenencias. Otra novela parcialmente situada en América es *Irse de casa*, en la cual encontramos de nuevo el tropo del indiano, pero en este caso encarnado por una mujer, diseñadora de moda, que logra triunfar en Estados Unidos después de salir de España, donde había dejado su corazón.

Pequeños fragmentos informativos sobre América y los americanos aparecerán en sus novelas después de que llegase a conocer Estados Unidos. Un ejemplo es el tipo del catedrático norteamericano de español, Norman, un posible juguete romántico para la rica Silvia en *Nubosidad variable*. En la novela, la psiquiatra Mariana León observa que Norman es «rubio, alto y bastante guapo» (2009d: 314). Sin embargo, lo mira con desdén precavido: «Era un hispanista de Seattle, bastante interesado por los giros coloquiales del castellano, como luego se vio, y a mis temores se añadía el de que se le ocurriera pedirnos alguna interpretación sobre la entrada de España en la OTAN o el amor de don Quijote por Dulcinea» (315).

Otros datos culturales serán palabras y expresiones en inglés, que no habían figurado en sus novelas anteriores, salpicadas en el habla de sus personajes. En *Irse de casa*, la protagonista Amparo Miranda usa frases en inglés tanto cuando habla con otros como consigo misma: «We are not in a hurry, my dear» (2009d: 1088); «you are so beautiful» (1088) y «I can't believe it, honey» (1333). *Honey* era una de sus palabras favoritas –en el sentido de ‘querido o querida’ y no de ‘miel’–.

Como ha señalado José Teruel, los años en que Martín Gaité estuvo en universidades norteamericanas coincidieron «con el auge de los *womens' studies*» (2008: 52). En su libro *Desde la ventana*, publicado en 1987, se refleja la influencia de conversaciones que la rodearon durante estos años en Estados Unidos, sobre todo en dos antiguos baluartes de la educación femenina: Barnard y Vassar. Roberta Johnson explica que «cuando compuso los ensayos de *Desde la ventana*, la autora había resuelto su ambivalencia hacia la mujer y la soledad. Ahora cree que la soledad es indispensable para la creación de un auténtico ser femenino y para el proceso femenino de creación», al igual que Virginia Woolf (2013: 214; la traducción del inglés es mía). Martín Gaité tomó ideas que formaban parte del *zeitgeist* o espíritu del tiempo y las desarrolló a su manera. Por ejemplo, le fascinaba la idea del hombre-musa de una ponencia mía de 1985, publicada luego en la *Hispanic Review* con el título «Men by Women in the Contemporary Spanish Novel». Desarrolló esta idea de una manera totalmente distinta en su ensayo «El hombre musa», publicado en *Desde la ventana*, donde ofrece un análisis histórico que ilumina el romanticismo y la literatura de las escritoras decimonónicas.

América y su carrera literaria

Profesional y personalmente, América supuso una bendición para Carmen Martín Gaité, por tres razones. En Estados Unidos encontró tres elementos clave que pronto tendría en España, pero que todavía no habían llegado: la fama, el dinero y un cuarto propio, o sea, un sitio que conducía a la creación literaria.

Nuestra autora recibió gran reconocimiento de los estudiosos en Estados Unidos. Su prestigio en América sirvió para establecer rápidamente su lugar como uno de los autores más importantes de España. Como observó John Kronik, «el reconocimiento de las contribuciones de Martín Gaité a la narrativa española posterior a la Guerra Civil llegó [en Estados Unidos] antes que en España y con un ritmo más acelerado» (2008: 6). Claro que este reconocimiento estaba de camino en su país, con *El cuarto de atrás* sirviendo de ímpetu, pero su recepción en Estados Unidos adelantó el proceso. América le ayudó a salvar los obstáculos que le impedían recibir el reconocimiento debido.

En Estados Unidos, Martín Gaité se encontraría con dos de los elementos

principales que obstaculizaban su consagración literaria. Estos dos impedimentos tenían que ver con el hecho de que era mujer y estaba viva. En aquella época, ninguno de estos factores se consideraba digno de investigación. Cuando escribí mi tesis doctoral sobre sus obras en la Universidad de Pensilvania a mediados de los setenta, fue la primera tesis sobre una escritora y una de las primeras sobre un autor español vivo. Había en aquel entonces un pacto tácito según el cual un escritor digno de estudio tenía que ser «a dead white male», o sea un hombre blanco muerto.

En su país, Martín Gaité se enfrentaba a un tercer obstáculo, que es la tendencia a no reconocer grandeza entre los nuestros, por lo que se suele decir que nadie es profeta en su tierra. Sabemos gracias a Janet Winecoff que esta misma experiencia le ocurrió a Luis Martín-Santos, por citar un ejemplo relevante. Su ahora canónica novela *Tiempo de silencio* inicialmente fue ignorada por los críticos. Tras ser traducida y reconocida en el extranjero, en su caso en Francia y Holanda, se convirtió en un éxito literario en España.

Los mecanismos que la propulsaron a la fama en Estados Unidos fueron parecidos a los que tendrían lugar en España, pero ocurrieron antes. Kronik asocia su prestigio inicial en Estados Unidos con la recepción de *El cuarto de atrás* y con dos libros norteamericanos de los ochenta que funcionaron como «dos puntos de referencia». El primero fue *From Fiction to Metafiction*, editado por Mirella Servodidio y Marcia Welles –sus anfitrionas y amigas en Barnard College– con contribuciones de «algunos de los nombres más destacados del hispanismo norteamericano». El segundo fue mi libro *Secrets from the Back Room*, para el cual escribió su «Bosquejo autobiográfico» en 1980 (Kronik, 1998: 1-2). Aunque Kronik no lo menciona, yo añadiría la traducción de *El cuarto de atrás* (*The Back Room*), en 1983, y la entusiasta reseña de la novela en *The New York Times Book Review*, que sirvió como vindicación adicional de su estatus de escritora española de primera fila.

Al principio le pareció extraño a nuestra autora que su recepción crítica fuera más entusiasta en el extranjero que en su país. Como explicaba en su ensayo de 1980 «Retahíla con nieve en Nueva York»: «He venido comprobando con progresiva perplejidad la cálida acogida que aquí se les dispensa a mis escritos [...], una atención mucho más seria y rigurosa de la que ha merecido nunca entre mis compatriotas de 1954 hasta la fecha» (1983: 19). Pero llegó a aceptar esta recepción como un regalo. Recibió luego una avalancha de atención «seria y rigurosa» en España, pero la acogida de los norteamericanos había servido para aumentar su confianza. Y estaba muy agradecida de que sus obras fueran tan admiradas por extranjeros. «A mí me descubrió América», decía, invirtiendo el tópico sobre el hecho de que España descubrió América. Para una chica de provincias, como también decía, este descubrimiento fue muy gratificante.

Con la fama vino el dinero. América le proporcionó a Martín Gaité una importante seguridad financiera –para ella y para su hija–. En Estados Unidos le pagaron mucho más de lo que habría ganado en España, y el dólar estadounidense en la década de 1980 daba para mucho cuando lo cambiaba por pesetas. Cuando un escritor de renombre daba una conferencia en un campus universitario en aquellos años, recibía cientos de dólares –hasta mil dólares– y también se cubrían los gastos de transporte y alojamiento. Consiguió cuentas bancarias –la primera está inmortalizada en *Visión de Nueva York*– y fue capaz de ahorrar casi todo lo que le pagaban. Este apoyo financiero llegó en un momento clave y le permitió concentrarse en su obra.

La última razón por la que los años americanos afianzaron su carrera literaria se relaciona con el tiempo y el espacio de los que pudo disponer allí y que le permitieron terminar importantes obras literarias. Sus meses en Estados Unidos representaban un respiro, un tiempo fuera de la vida cotidiana –la habitación propia y las cien libras esterlinas que son necesarias para que una mujer escriba, según Virginia Woolf, aunque en este caso nos situemos en ultramar y en dólares–. Martín Gaité era muy consciente de estas circunstancias fortuitas. Como escribió en su diario, en el otoño de 1980, luego publicado en *Cuadernos de todo*: «Es un tiempo precioso este de América. Acordarme de las condiciones tan adversas en que escribí *Entre visillos* [...] Pensar en la Wolf [sic] (*A room of one's own*, p. 70). Es mi amiga ahora, desde el verano, me tiende la mano y se la recojo» (2002a: 496). Aquel verano había traducido la novela de Virginia Woolf *To the Lighthouse*, y cita la página de *A room of one's own*, que acababa de comprar y terminar de leer en su apartamento de Manhattan, como documenta en *Desde la ventana* y *Visión de Nueva York*.

Fue en Estados Unidos donde terminó su extraordinario libro de teoría literaria, *El cuento de nunca acabar* (*apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*), publicado en 1983. Lo había empezado hacía dos décadas, pero fue interrumpido por «aventuras extramatrimoniales» novelísticas, como las llamaba (2009c: 220). En Estados Unidos volvió a su antiguo amor, la teoría de la narrativa. «Tengo que coger por los cuernos *El cuento de nunca acabar*, darle un empujón», escribía en un *collage* de 1980, incluido en *Visión de Nueva York* (2005: 146). El tema de su primera conferencia en Estados Unidos, la de 1979 en Yale, fue «El cuento de nunca acabar». Como explicaba en una entrevista ese mismo año, obtuvo parte de la motivación que le faltaba para terminar el libro gracias a la respuesta tan positiva del público norteamericano:

Creo que cuando lo acabe, quizás sea lo más lúcido de mi obra porque no se trata de un análisis pedante ni profesoral, sino que hablo de la narración oral y al mismo tiempo voy contando cosas [...] En esta gira que he hecho por algunas universidades de América –Yale, Boston, Delaware, Columbia,

Rutgers– he leído algunos fragmentos de este libro y he notado que despierta el interés de la gente (Fernández Prieto, 1979: 171).

Este libro es el más significativo de los años americanos no porque gustase a audiencias americanas, sino porque cautivó al público español. Su singular importancia reside en el hecho de que se convirtiera en *best seller*, el primero de muchos. A pesar de las pocas probabilidades de que tal cosa ocurriera, este ensayo sobre la narración cambió repentinamente el estatus de nuestra autora. En una carta fechada en Madrid, el 2 de mayo de 1983, me confiesa con humor:

El libro es el primero de todos los míos que se ha situado por mérito propio en la lista de los *best-sellers*. En menos de un mes se ha agotado la primera edición y mañana sale la segunda. La gente lo compra como si fueran rosquillas. Y me he convertido de la noche a la mañana en una «autora de éxito», a la que todo el mundo quiere entrevistar, escuchar y llevar a la televisión y a la radio.

Ella atribuía el éxito del libro en gran parte a que su publicación coincidía con la emisión televisiva no solo de su novela *Entre visillos*, sino también del programa *Esta es mi tierra: Salamanca*, que había rodado en 1981.

España en su corazón

A pesar de los muchos éxitos asociados con sus años norteamericanos, Martín Gaité nunca contempló la posibilidad de mudarse a Estados Unidos; e incluso, podría afirmar que el efecto que provocaron sus estancias en mi país fue en dirección contraria. Para ella, Estados Unidos era un lugar más para trabajar que para el placer. Tras vivir en América, llegó a apreciar todavía más los atributos de la vida española. Entendía que muchos de sus compatriotas se hubieran trasladado a Estados Unidos, pero no tenía la menor intención de seguirlos. Recuerdo muy bien la tarde en que, después de una conferencia suya en la Universidad de Pensilvania, llevamos a un catedrático en coche hasta su casa en el centro de Filadelfia. Vivía en una calle de sentido único, pero no sabía decirnos en qué sentido iba el tráfico. Cuando mi amiga luego lo comentó, respondí: «Bueno, no es de aquí, es español». Pero ella me corrigió: «Los españoles viven en España», dijo con firmeza.

Como el de Amparo Miranda en *Irse de casa*, el corazón de Carmen Martín Gaité no podía separarse de su país de origen. «En América todo me resbalaba», recuerda Amparo mientras se prepara para volver a España, y lo peor de todo es que cuando estaba allí, no tenía tiempo para pensar (2009d: 1300). Cuando la diseñadora está en América, añora hasta las pequeñeces de su país. De vuelta en la ciudad provinciana que había dejado hace cuarenta años, saboreando un vaso de vino, comenta: «Oye, este vino es buenísimo, Villa Tondonia, en los Estados

Unidos no se encuentra» (1329). Pero añora más que nada las grandes cosas, observando que en Estados Unidos la gente está totalmente desconectada, hasta el punto de que «nadie sabe a ciencia cierta dónde tiene su raíz familiar» (1332). La crítica más significativa que tenía nuestra autora sobre la vida en Estados Unidos era que la gente está aislada: «AMERICAN PEOPLE ARE LONELY», escribió en mayúsculas en 1980, en una temprana meditación, en su cuaderno de *collages* (2005: 21), tan solitarios como la mujer en la pintura de Edward Hopper que figura en su poema «Todo es un cuento roto en Nueva York».

Al igual que les ocurre a muchas personas que viven un semestre en el extranjero, los semestres de Carmen Martín Gaité la enriquecieron de muchas maneras, pero al fin y al cabo, su efecto fue el de aumentar el aprecio por su propio país. El ritmo de vida más apacible y, sobre todo, el trato más cercano –sin mencionar su lenguaje tan bello e intrincado– formaban parte de su alma, y no podía concebir la vida sin ellos. Cuando en 1980 le preguntó una entrevistadora: «¿Cuál es su opinión sobre los Estados Unidos?», respondió que necesitaría vivir más tiempo en el país para poder contestar. No obstante, ofreció la siguiente perspicaz observación: «Quizá la sensación más acusada sea esa: la de que los acontecimientos y las imágenes se suceden demasiado deprisa, sin solución de continuidad, y estoy acostumbrada a otro ritmo más lento» (Gazarian Gautier, 1981: 32).

Sin embargo, la velocidad del ritmo norteamericano funcionó a su favor, catalizando cambios que definirían su vida y obra. Los años americanos de Carmen Martín Gaité aceleraron la trayectoria de su carrera y la equiparon para seguir desarrollando su potencial como escritora. En este caso especial, *the American dream* –el sueño americano del éxito conseguido a través de la imaginación y el esfuerzo– fue encarnado por una escritora española: una mujer extraordinaria que vivía en España.

Ventanas al yo y al mundo americano en los Cuadernos de todo, de Carmen Martín Gaité

Ángeles Encinar (Saint Louis University, Madrid Campus)

Kathleen M. Glenn (Wake Forest University)

Las ventanas son una constante en la obra de Carmen Martín Gaité, desde las cubiertas con visillos de su primera novela (Premio Nadal de 1957), pasando por *Desde la ventana* (1987), hasta la colección de *Cuadernos de todo* (publicada póstumamente en 2002), que ofrece una serie de ventanas a la personalidad de la escritora, a su trastienda literaria y al mundo (americano). En la primera conferencia recogida en el libro de 1987, titulada «Mirando a través de la ventana», explica que el adjetivo «ventanera», empleado exclusivamente en género femenino y ya en desuso, era término de censura que llevaba implícita la acusación de liviandad, y se entendía que la mujer que tuviera «sed de ventana» (1987a: 36) no estaba bien vista. Martín Gaité, en cambio, enfatiza que el mirar por la ventana puede ser un consuelo y un descanso momentáneo de las tareas domésticas y supone un enfoque especial, «una localización más precisa y concreta que nunca olvida sus propios límites, sus puntos cardinales [...] Consiste en mirar lo de fuera desde un reducto interior» (36). Al referirse a una localización precisa y una mirada que se fija en lo exterior desde un reducto interior, describe acertadamente el procedimiento que sigue en los *Cuadernos*. Nosotras, una profesora española y otra norteamericana, conocedora cada una de universidades del país de la otra, nos asomamos en este ensayo a algunas de las ventanas que la autora nos ha abierto. Como advertencia preliminar, observamos que las ventanas tienen ventajas y desventajas, ya que encuadran una parte pequeña del mundo exterior, dejando fuera otras muchas parcelas, y ofrecen visiones parciales y condicionadas por los ojos que miran. Además, funcionan con frecuencia como espejos en que se refleja quien escribe, pero las *mirror images*, es bien sabido, actúan al revés, dan una imagen distorsionada. Y mientras unos ojos extranjeros a lo mejor ven cosas que pasan inadvertidas para los nativos de un país, también es posible que se equivoquen y no comprendan lo que ven.

Martín Gaité se sitúa en una variedad de atalayas –Barnard College, Universidad de Virginia, Vassar College– localizadas en ciudades grandes, medianas y pequeñas;

también da conferencias y asiste a congresos en otros muchos centros académicos. El punto de mira influye en lo que se ve y en cómo se ve; asimismo el estado de ánimo y la situación personal de quien observa influyen inevitablemente. En todos estos emplazamientos, Carmen era invitada de honor, agasajada, y sus estancias le suponían un beneficio personal, tanto desde una perspectiva económica como en el sentido de que tenía pocos compromisos y por eso disponía de mucho tiempo para leer, pensar y escribir, lejos de las obligaciones que pesaban sobre ella en Madrid. Es lógico que estas circunstancias influyeran de manera positiva en cómo veía el mundo americano, por lo menos al principio.

Últimamente se ha dedicado mucha atención a *self-writing* o *life-literature* y los *Cuadernos de todo* ofrecen bastantes formas de la escritura del yo: autobiografía, memoria, diario, *journal* y cuaderno de autor⁴. Los estudios teóricos y críticos de estas formas ya proliferan. Uno de los clásicos es el de Philippe Lejeune que habla del «pacto autobiográfico» y lo define como

la promesa de decir la verdad sobre sí mismo. Esto se opone al pacto de ficción. Uno se compromete a decir la verdad de sí mismo *tal como uno mismo la ve. Su verdad*. Esto provoca en el lector actitudes de recepción específicas, que yo diría «conectadas», como en la vida cuando alguno nos cuenta su existencia. Uno se pregunta si la persona dice la verdad o no, se equivoca sobre sí mismo, etc. Uno se pregunta si le gusta. Lo compara con su propia vida, etc. El pacto de ficción nos deja mucho más libres, estamos «desconectados», no tiene sentido preguntarnos si es verdadero o no (2004: la cursiva es nuestra)⁵.

Cuando en la entrevista citada se le preguntó a Lejeune si era posible ser veraz y sincero sobre uno mismo a través de la escritura autobiográfica sin resultar ingenuo, contestó que «todos los seres humanos son ingenuos cuando cuentan su vida, sea oralmente o por escrito. Corresponde al lector tomar la distancia que quiera». Con todo respeto, discrepamos del aserto de que todos son ingenuos cuando cuentan su vida. Martín Gaité, que desde sus años universitarios se aficionó al teatro, en muchas ocasiones estaba representando y en todo momento era muy consciente de la imagen que proyectaba o que quería proyectar. ¿Ingenua? De ningún modo. Además hay que tener en cuenta que los escritores escriben –valga la perogrullada para ser leídos y saben que todo lo que escriben, incluidos sus cuadernos, puede ver la luz un día.

Regresemos por un momento a la idea de veracidad. En este mundo posmoderno se han puesto en duda los conceptos de verdad –como si esta fuera un ente absoluto y alcanzable–, de identidad –como si el yo fuera algo fijo y unitario– y de (auto) representación –como si fuera posible captar y traducir al papel con fidelidad tanto el mundo exterior como el interior–. Todas las formas de la escritura del yo son problemáticas y varios de los libros sobre la autobiografía lo han destacado en sus títulos, así *Design and Truth in Autobiography* (1960) de Roy Pascal y *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention* (1985) de Paul John Eakin.

Sidonie Smith describe la autobiografía como «a process through which the autobiographer struggles to *shape* an “identity” out of amorphous subjectivity» (1987: 5, la cursiva es nuestra). La protagonista de la novela *Irse de casa* (1998) es una diseñadora de moda que fabrica prendas a la vez que construye un yo, y la fabricación –en el doble sentido de crear una cosa e inventar mentiras o historias– es uno de los rasgos de la escritura del yo. Las autobiografías, apunta Anna Caballé, están llenas de invenciones, silencios y enmascaramientos.

Tradicionalmente, la inmensa mayoría de las autobiografías y los estudios dedicados a ellas han sido obra de hombres. Desde hace treinta años se ha empezado a remediar esta situación. En 1980, por ejemplo, se publica *Women’s Autobiography*, colección de ensayos editada por Estelle Jelinek; siete años después *A Poetics of Women’s Autobiography* de Sidonie Smith; y en años sucesivos las colecciones *The Intimate Critique* (1993), editada por Diane P. Freedman, Olivia Frey y Frances Murphy Zauhar; *Women’s Lives/Women’s Times* (1997), editada por Trev Lynn Broughton y Linda Anderson; y *Feminism and Autobiography* (2000), editada por Tess Cosslett, Celia Lury y Penny Summerfield. Una de las características de las autobiografías escritas por mujeres que enumera Jelinek es el fragmentarismo, y afirma que las mujeres, a diferencia de los hombres, se inclinan más a escribir «diaries, journals, and notebooks [...] These discontinuous forms [...] attest to a continuous female tradition of discontinuity» (1980: 19). El fragmentarismo y la discontinuidad distinguen formalmente los *Cuadernos de todo* (como *El cuento de nunca acabar*), libros que son verdaderos cajones de sastre. Con esto acabamos nuestra retahíla de advertencias y títulos para acercarnos a las ventanas que ofrece Carmen. De los 36 cuadernos de todo nos interesan en esta ocasión los que hablan de sus estancias en Estados Unidos (los números 25, 26, 28, 29, 32 y 35), además del 34.

En «Mis cuadernos de todo», Carmen recuerda que en su cumpleaños del año 1961 su hija le regaló un cuaderno en cuya primera hoja había escrito «Cuaderno de todo», dándole permiso para «meterlo todo desordenado y revuelto» (2009c: 48). Sus cuadernos posteriores, explica Carmen, contenían referencias a los sitios por donde pasaba, los amigos a quienes esperaba, los recados que hacía y los recuerdos que le suscitaban los lugares que veía, todo acompañado de sus comentarios a lecturas y sus «notas sobre la narración, el amor y la mentira» (49). Esta explicación describe bien el contenido de los cuadernos reunidos en el libro de 2002, en los que se encuentra todo desordenado y revuelto.

Carmen pasó el semestre de otoño de 1980 en Barnard College y como señalaron Mirella Servodidio y Marcia Welles en el prefacio a su *From Fiction to Metafiction*:

The writer’s extended residence in New York had a profound impact on her. She responded to the pulse of the city, its sprawling size, its startling and tragic contrasts, its dazzling, sometimes inhuman pace. Then, too, there were the accidents of history that coincided with her stay: the election of

Ronald Reagan to the Presidency and the assassination of John Lennon [...] Martín Gaité [...] even joined the throngs of Lennon mourners in Central Park as they sang the litany, «Let it be, let it be». Yet, the impact of the environment and the events was too startling and profound for the written word. She would have to wait, she said, until the impressions quieted and «settled». Instead, her immediate reactions to New York were captured in a series of *collages* [...] They are the author's dialogue with New York, her way of responding to the city (1983: 11).

La publicación de los cuadernos de Martín Gaité nos da acceso ahora a algunas de sus reacciones inmediatas de entonces.

El cuaderno 25 consta en su mayor parte de entradas de diario fechadas entre el 6 de octubre y el 3 de noviembre de 1980; en bastantes de ellas Carmen cuenta con quiénes comió o cenó, con quiénes fue al cine o de compras, quiénes la llevaron de paseo o al aeropuerto, y detalla la ropa que llevaba en ciertas ocasiones. Otras entradas son de más envergadura, como la del 22 de octubre, que trata precisamente de los diarios: «Los diarios se escriben siempre para alguien. Se da importancia a lo cotidiano. Pero hay que seleccionar, lo importante son las conexiones significativas. Hay cosas eternas, aunque no las apuntes y otras que aun apuntadas no son nada» (2002a: 503). En su introducción a *Inscribing the Daily*, Suzanne Bunkers y Cynthia Huff destacan la importancia de lo cotidiano en los diarios escritos por mujeres, que son «a form of women's selfinscription» (1996: 1) y una ventana a sus vidas. Observan que «diaries also raise questions of audience» (2), asunto al que Martín Gaité alude con su declaración «los diarios se escriben siempre para alguien» pero que no desarrolla. El día 28 cuenta que ha visto por televisión el debate Reagan-Carter, sin embargo, no hace ningún comentario. Lo curioso es que en una carta al escritor madrileño Manuel Longares declara que «no sabe cuál es más tonto de los dos»⁶, algo que no se había señalado en el cuaderno donde, en efecto, se censuró a sí misma. La carta era correspondencia privada destinada a una sola persona y en ella se expresaba con franqueza, mientras que el cuaderno tiene visos de ir destinado a un público más numeroso y por ello es más cauta.

Carmen, a modo de desdoblamiento, se dirige a sí misma en varias ocasiones como Calila –«Ánimo, Calila», «Felices Pascuas, Calila», «Por favor, Calila, un poco más de ligereza», «De verdad, oye, Calila, que no es un sueño megalómano» (2002a: 496, 515, 518, 571)–, enlazando así con la tradición literaria medieval española. Muchos de sus comentarios tienen que ver con su vocación de artista y con la dedicación a su obra literaria. Se ve que *necesita* escribir. Se aconseja a sí misma y dice que no debe perderse en amistades, ni desperdiciar el tiempo, sino organizarse para aprovecharlo al máximo. Sus observaciones sobre la soledad destacan el valor que tiene para ella como escritora: «La soledad –aunque acose, aunque sea mala consejera– no debe ser sustituida por una rutina organizada y por una serie de quehaceres obligatorios, compulsivos» (496).

El aspecto visual de la obra de Carmen, su ojo de artista gráfica, es evidente en los *collages* que compuso y también en algunas de sus descripciones de los colores de una puesta de sol o la calidad de la luz, y el hecho de que Nueva York «es una mezcla de agobio y libertad» (495) le hace pensar en la obra de Edward Hopper, quien «lo supo ver mejor que nadie» (495). La importancia de ver es un *leitmotiv* y la escritora subraya que debe mantener siempre abiertos los ojos y poner en alerta su capacidad de asombro para que las cosas no le pasen inadvertidas. Sus palabras sobre la vista que contempla desde las torres del World Trade Center y «los cristales a través de los cuales se ve todo aquello» (495) cobran un patetismo especial al ser leídas años después del 11 de septiembre de 2001. Este primer cuaderno tiene una estructura circular debido a las referencias a Hopper al principio y al final, donde alude a su cuadro *Hotel Room* y a la necesidad de distanciarse de los hechos y ver lo familiar «como a través de una ventana [...] verle lo que tiene de sorpresa, de inesperado» (509).

Los cuadernos 26, 28 y 29 son más breves. Una entrada del 27 de marzo de 1981, ya de vuelta en Madrid, evidencia los altibajos emocionales y cambios de humor que sufre Carmen. La primera oración destaca su desánimo: «Algunos despertares son como ácido sulfúrico» (518). Confiesa sentir «hastío por todo y por todos» (518) y se insta a sacudir la inercia, a resucitar y no permitir que los problemas prácticos la agobien, no «dejar que invadan ni un ápice del otro territorio, del jardín sagrado» (518). El que llame *sagrado* a este jardín interior dice mucho de sus sentimientos más profundos y de la concepción de su arte (que es su religión, su misión en la vida) y el centro del que nace. Más adelante, mientras está preparando el guion de una serie televisiva sobre Santa Teresa de Jesús, escribirá con exultación que «Si no fuera por mí todo esto no existiría. Lo estoy creando yo» (526). Se siente demiurgo. En 1981 Carmen tenía cincuenta y seis años y por lo visto se sentía envejecer. Se exhorta a no preocuparse por «eso que esclaviza a la mayoría de las mujeres de tu edad» (518). El comentario deja traslucir que ella, artista creadora y mujer diferente, debe estar por encima de tales preocupaciones.

Si antes había descrito Nueva York como la ciudad más fascinante del mundo y un sitio del que no se querría marchar nunca, en el cuaderno 28 Carmen Martín Gaité se fija en un panorama muy distinto: los borrachos, drogadictos, locos, muertos de hambre, y también en su propio miedo. Sale de nuevo el nombre de Hopper y alude a sus cuadros *Nighthawks* y *Gas*. La estética del pintor, recalca, es similar a la del literato emocionado por «la soledad, la vejez, el desarraigo, lo feo» (532). Los adjetivos que suelen emplearse para describir el mundo pictórico de Hopper, a diferencia del mundo narrativo de Carmen, son *bleak*, *spare*, *brooding* y el que Carmen afirme que ella es una mujer de Hopper indica cuán deprimida está en estos momentos. Si ve el cielo neoyorquino «gris gélido» (531), también está así su estado de ánimo. Ahora declara que los diarios no valen y se pregunta si cuando

ella se muera, su hija entenderá lo escrito en ellos. (Contesta que no.) Su declaración da por hecho, como era de esperar, que su hija la sobreviviría.

Más adelante, el lector sabrá que pasa el otoño de 1982 en la Universidad de Virginia (cuaderno 29), donde concluye la redacción de *El cuento de nunca acabar*. Muchas de las entradas son poco más que una sarta de nombres, pero la edición de los cuadernos incluye la reproducción de unas páginas mucho más significativas en donde reflexiona sobre el tiempo: «MATAR EL TIEMPO frente a HABITARLO. LAS COSAS NOS PASAN O LAS HACEMOS PASAR» (541). Esta recomendación de habitar el tiempo aparece reiteradamente en su obra. Al final de este cuaderno se confronta la idea de obligatoriedad («tendría que») frente al placer de ser capaz de detenerse y disfrutar del momento presente: «saboreando este tiempo fugaz e infinito» (542).

El cuaderno 32 consta de entradas que van desde el 6 hasta el 22 de noviembre de 1983, en las que habla de una estancia en Nueva York y excursiones a Poughkeepsie, Charlottesville y Filadelfia. Esta vez había ido a Estados Unidos para la presentación de la traducción al inglés de *El cuarto de atrás*, editada por Columbia University Press, y a dar algunas conferencias. En todas partes la escritora es el centro de atención y es festejada; por eso, se la ve absolutamente eufórica. Exclama «¡I love N.Y.!\», «I'm happy», «¡Me gusta tanto estar aquí, veo el porvenir como algo tan alegre!» (574, 580). Es como un sueño (571, 578, 580). Las tiendas son «fascinantes», el tiempo es «espléndido», «maravilloso», la recogen en un «cochazo», come en un restaurante «muy elegante», cena en un apartamento «lujoso», otra noche hay una cena en su honor en la «casa de cine» del agregado de asuntos culturales, y en un viaje en tren confiesa que una joven la mira «maravillada» al saber que se ha publicado una traducción de un libro suyo. La reacción de Carmen es que «Esto no soñaba yo que me pudiera ocurrir nunca en un viaje de New York a Virginia; es la guinda encima de la copa de helado» (576). El contraste de este cuaderno con el 28 es radical y permite confirmar la proyección de sus estados de ánimo y de la intimidad manifestada en esta escritura, rasgo que caracteriza el mundo de los diarios.

A pesar de que el cuaderno 34 no se centra en las estancias de Carmen en Estados Unidos, lo comentamos aquí porque resulta iluminador en cuanto a su dimensión personal y pública como mujer y como escritora. Aunque pone fecha a algunas secciones, la mayoría no la tiene. El cuaderno consiste sobre todo en reflexiones y comentarios sobre sus lecturas o notas para varios proyectos literarios, como *Cuenta pendiente* (nunca acabado) y *La Reina de las Nieves*, es decir, lo que se destaca en este caso es el componente intelectual y las ventanas, siguiendo nuestra trayectoria, que permiten ver cómo piensa Martín Gaité y de qué. El oficio de narrar y la literatura femenina, al igual que la infantil, son temas que le provocan gran interés. Habla del poder de los críticos, «comisarios de la

cultura» (595) que consagran u orillan las obras, y de «Problemas de escribir. Problemas de publicar. Problemas de saberse o no leído. Buscar la propia voz» (595), algo que Carmen hizo desde el principio de su carrera. En cuanto a los cuentos para niños, declara que deben ofrecer conocimientos intuitivos, no razonados, además de «Libertad y alegría antes de que los aprisione la realidad con sus exigencias». Estos cuentos también deben respetar «el valor de la eminente dignidad del juego» (596). La importancia de la libertad y del juego la subraya la autora en diversas obras, por ejemplo, en *Caperucita en Manhattan* (1990). Dedicó una larga sección al tema del punto de vista femenino en la literatura y la falsedad de la novela rosa, que «inyecta el nocivo veneno de los paraísos ficticios» (606). Dos de sus declaraciones pueden ser leídas como descripciones de su propio proceder como escritora y como persona. La mujer, afirma, «escribe para liberar su alma, hace un camino solitario y partiendo de cero (a tuestas) hacia el autoanálisis» (605), y «no le puedes dar amor a todos los que te lo piden porque el mundo está lleno de gente que pide amor y es muy grande. (Abarcar o encerrarse.)» (607). Estas últimas palabras señalan un problema que todo artista tiene que resolver por sí mismo: cómo encontrar el difícil equilibrio entre dos tendencias contradictorias, la de abrirse a los demás o la de guarecerse en su propio castillo interior y dedicarse a su arte por encima de todo. Reflexiona también sobre América y la imagen de tierra prometida que difundió el cine de la posguerra española y su propio sueño de llegar a ser una artista singular, algo que ya había logrado.

El último cuaderno que comentamos en el presente trabajo es el 35. Carmen pasó el otoño de 1985 en Vassar donde dio un curso de cuatro meses sobre el cuento español contemporáneo. La primera fecha que menciona en el cuaderno es la del 28 de agosto, cuando encuentra unos papeles que había escrito en Madrid unos días antes de marcharse a Estados Unidos. Llama la atención el comedimiento con el que escribe de su intenso dolor, motivado por la muerte de su hija Marta, cuyo nombre no menciona ni una sola vez. Se describe sentada en el cuarto de la hija «donde me pilló la cornada, aguantando a pie quieto, mientras ordeno el caos poquito a poco, qué verano tan largo, qué avanzar tan penoso el de las horas arrastrándose por las habitaciones de esta casa donde nunca volverá a oírse la llavecita en la puerta ni su voz llamándome por el pasillo» (612). La intensidad de su congoja y de su desorientación se manifiesta en sus declaraciones, al afirmar que no sabe para qué escribe y que odia los papeles (613) —esto de una persona para quien escribir fue sinónimo de vivir y que murió abrazada a sus cuadernos, según su hermana, resulta difícil de creer—. Recordemos que Carmen hablaba en «Mirando a través de la ventana» de mirar lo de fuera desde un reducto interior, y este reducto interior está profundamente apenado en estos momentos y por eso es comprensible que ya no vea las cosas de color de rosa, como en el cuaderno 32. Ahora los maleteros del aeropuerto son «más malos que un dolor» (613) y ella se

pone histérica y se echa a llorar en cierto momento porque ha perdido de vista al hombre que llevaba sus maletas y «nadie se apiadaba de lo mal que lo estaba pasando» (614). Es obvio que la causa verdadera de sus lágrimas y su fragilidad emocional no es la pérdida de las maletas, sino otra pérdida mucho más significativa.

El cuaderno contiene varias revelaciones de sumo interés. Merece la pena reproducir el pasaje, aunque es largo, en que descubre que su amigo Juan Carlos Eguillor fue quien inventó la historia que después Carmen utilizó para *Caperucita en Manhattan*.

Juan Carlos [...] ha inventado una historia de una niña de Brooklyn con impermeable rojo, que los viernes va con su madre a llevarle una tarta de fresa a su abuelita que vive en Manhattan. Una noche se atreve a ir ella sola y desde ese momento se convierte en una especie de Caperucita Roja perdida en Nueva York y se encuentra al rey de las tartas que es el lobo. Me enseñó algunos de los dibujos que tiene, que son preciosos, pero la historia no la sabe escribir. Yo empecé a dictársela de otra manera, nos pusimos a escribirla juntos y se nos ocurrían muchas cosas nuevas entre los dos [...] Me ha dado los papeles para que yo siga escribiendo por donde quiero (618).

Al publicarse *Caperucita*, la dedicatoria inicial reza «Para Juan Carlos Eguillor, por la respiración boca a boca que nos insufló a Caperucita y a mí, perdidas en Manhattan a finales de aquel verano horrible» (2009d: 57). La dedicatoria enfatiza el gran aporte de su amigo, pues *sin la vida* que él les dio –a la autora y al personaje– en aquel momento esta novela nunca hubiera visto la luz. Eguillor había hecho las ilustraciones para *El castillo de las tres murallas*, sin embargo los «preciosos» dibujos que fueron germen de la *Caperucita* definitiva no aparecen en la versión de la historia publicada en 1990, donde las ilustraciones son obra de Carmen.

Este cuaderno 35 consta de once secciones separadas por asteriscos, ninguna de las cuales viene encabezada por una fecha. En uno de los fragmentos saca a relucir de nuevo el tema de los diarios, como en el primer cuaderno que comentamos, y recalca su desconfianza frente a ciertas características de esta modalidad de escritura. En esta ocasión explica que, como no se ha propuesto escribir un diario, puede volver «a este cuaderno de forma gratuita y placentera, sin el agobio de no haber anotado a su tiempo tal cosa o la otra. Ya hace años que me barrunté la falacia de los diarios concebidos como un reflejo más o menos fiel del encadenamiento temporal con que se sucedieron los hechos que registran» (627). Recuerda cómo su padre se agobiaba cuando se atrasaba en la tarea de apuntar algo todos los días, en cambio «su nieta le salió por la otra punta» (628). Al escribir ahora Carmen siente cercanos a los dos, a su padre y a su hija, no solo porque la caligrafía de los tres era parecida, sino también porque está escribiendo con la pluma de él en un cuaderno de ella. Vuelve a reflexionar sobre el escribir, uno de los temas más repetidos en estas páginas. Aunque, según ella, es vicio y no sirve

para nada, le ayuda a «lidiar la soledad» (623) y logra hacer presentes cosas y personas ausentes. El tono de este cuaderno es más meditativo, más filosófico. Cerca de su final recuerda un sueño enormemente consolador donde los personajes en quienes iba pensando se mezclaban con personas de su vida diaria, «los muertos con los vivos, lo pasado con lo presente, la realidad con la ficción, todo confundido, todo permitido, todo un puro juego orquestado por las voces de los Beatles» (629). Tal mezcla caracteriza los *Cuadernos de todo* y es típica de las distintas formas de la escritura sobre uno mismo⁷.

En 1978 Carmen Martín Gaité tituló «La verdad y la mentira» su artículo sobre *Memorias de una joven católica* de Mary McCarthy, libro que califica de extraordinario, y distinguió entre dos clases de libros de memorias: en una el autor «se enorgullece de su buena memoria y raramente pone en cuestión la veracidad de sus recuerdos ni la exactitud de sus juicios» y el resultado es «un mero retablo de hechos y personajes»; la otra, mucho más veraz, constituye una reflexión sobre la propia memoria que evoca hechos y personajes «como a tientas» (2006: 166). McCarthy, según Carmen, «cuenta con la mentira, la incorpora como elemento fundamental de su pesquisa; no solo no la menosprecia, sino que literariamente la prefiere y hasta podría decirse que ha pactado con ella con secreta delectación» (166-167). Algunas secciones de los *Cuadernos de todo* sí son poco más que retablos de hechos y personajes; en otras, afortunadamente, ha procedido como a tientas y parece haber pactado con la mentira. El artículo demuestra a las claras que Carmen es plenamente consciente de que las buenas memorias constan tanto de mentiras como de verdades.

Los artículos recogidos en *Agua pasada* (1993) y *Tirando del hilo* (2006) dan testimonio de la curiosidad intelectual de Carmen y sus amplias lecturas, algo que también demuestran los cuadernos. En ellos aparecen, entre otros, los nombres de Joyce Carol Oates, Virginia Woolf (sic), Simone Weil, George Gissing, Paul Hazard, Teresa de Jesús, Ortega y Gasset, su querido amigo y compañero de generación Ignacio Aldecoa, Juan Benet, Álvaro Pombo y Vicente Molina Foix. Alude a los diarios de Katherine Mansfield y Mircea Eliade y cita a Vladimir Nabokov: «La literatura es invención [...] Decir de una historia que es una historia verdadera supone un insulto tanto para el arte como para la verdad. En todo gran escritor hay un gran embustero» (2002a: 504), algo con lo que Carmen está de acuerdo. La presencia de la invención y de verdades a medias, si no embustes, en sus cuadernos corrobora la afirmación de Bunkers de que los diarios representan «a conscious (and sometimes unconscious) process of selection, editing, and shaping. They do not always tell the whole story» (1996: 232).

Acabamos nuestra retahíla con una mirada a la ilustración de la portada de *Cuadernos de todo*, una reproducción de *Monja en bicicleta* (ca. 1961) de la gran pintora catalana surrealista, afincada en México, Remedios Varo (1908-1963). La

conexión entre la obra de Varo y la de Martín Gaité no es nueva. María Alejandra Zanetta explica que la pintura *Armonía* (1956) apareció reproducida en la portada de la undécima edición de *El cuarto de atrás*; el equipo de diseño de Ediciones Destino la eligió y Martín Gaité aprobó la selección (2002: 301n1). Zanetta ha identificado algunas semejanzas entre la obra de las dos artistas, que se caracteriza «tanto por su naturaleza autorreferencial, como por la absorción que ambas demuestran en el autoanálisis, lo cual indica una intensa búsqueda hacia la definición personal» (2002: 281-282), y para las dos su arte se convierte a la vez «en proceso creativo y en vía hacia la autorrealización» (282). Las dos eran mujeres fuertes, decididas e independientes que acostumbraban hacer lo que les viniera en gana, en su pintura/escritura se interesaban preferentemente por la mujer y daban gran importancia a la fantasía y al sueño. Ambas también experimentaron un tipo de exilio, territorial en el caso de Varo, que se exilió primero a Francia y después a México, e interior en el caso de Martín Gaité, que pasó gran parte de su vida en la España de Franco (282).

Janet Kaplan dio a su monografía sobre Varo el sugerente título de *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*. Algunos de estos viajes fueron literales, otros metafóricos, y hemos visto que *Cuadernos de todo* también presenta una serie de viajes de distintas clases. Kaplan observa que hacia 1960 Varo pintó unos cuadros plenamente autobiográficos en que reflejaba el ambiente restrictivo de la España en la que creció y su propia rebeldía. En un tríptico revelador se burlaba de la educación que había sufrido en un colegio religioso. El primero de los tres cuadros, *Hacia la torre*, emplea una paleta oscura de grises y marrones que crea un tono sombrío. Su figura central es una monja montada en una extraña bicicleta. De rostro severo, facciones afiladas y expresión dura, de espalda erguida, y tocada con sombrero hongo, es modelo de rigidez, inflexibilidad y severidad, verdadera antítesis de Teresa de Jesús. La monja de Varo es representación gráfica y simbólica de la represión que experimentaron tantos españoles y que fomentó en ellos deseos de libertad y sed de ventanas. En *Monja en bicicleta*, Varo da vida independiente a la figura central de *Hacia la torre*, dedicándole su propio cuadro.

Kaplan mantiene que, como una actriz representando diferentes papeles – recordemos la afición de Martín Gaité al teatro –, Varo creó una serie de autorretratos que suponen un modo de explorar identidades alternativas (1988: 147). La obra de Varo –al igual que la de Martín Gaité– está llena de personajes que se le parecen de algún modo y son réplicas simbólicas de quien las creó. Varo «invites her viewers into a world of small rooms and intimate tableaux, setting her magical actors into the context of daily experience» (148). Si eliminamos el adjetivo *mágico* de la cita anterior, estas palabras ofrecen una descripción idónea del universo narrativo de la escritora española. La pintura de Varo que ilustra la cubierta de *Cuadernos de todo* introduce al lector, espectador o aficionado (y

utilizamos esta palabra pensando en el mundo taurino tan querido por nuestra autora) a otra ventana al yo y al mundo de Martín Gaité que se abre desde la misma portada de este volumen.

Los Cuadernos de todo y la escritura del yo

José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)

La publicación póstuma en el año 2002 del libro titulado *Cuadernos de todo* es un hito fundamental. En dos sentidos al menos: por un lado esos *Cuadernos* proporcionan una topografía muy seria para conocer el *lugar* de Martín Gaité, metonimia de un territorio al mismo tiempo vital y literario (los dos adjetivos, *vital* y *literario*, van indisolublemente unidos en su obra). Nadie que quiera conocer los procesos de gestación del conjunto de las obras publicadas entre 1962-1994 puede ya ignorar los *Cuadernos*. Esa información literaria va prendida como vengo diciéndolo a la vital, puesto que no serán meros apuntes de escritora en su taller, sino que son también acta de nacimiento de vivencias, ideas, sentimientos, reflexiones, anhelos y frustraciones, nacidos tanto de las experiencias personales que va anotando, como de las lecturas que iba haciendo en cada momento o de las obras que estaba escribiendo. La inseparabilidad de lo vital y lo literario, lo que nace de aquello que le ocurre y lo que surge a partir de lo que lee y escribe, hace que vivencias, lecturas, sentimientos y escritura, reflexiones e ideación de sus obras, se amalgamen hasta formar un conjunto indisoluble.

Hay una segunda dimensión de los *Cuadernos de todo* que será la que centre mi atención en primer lugar: son un precioso instrumento para la indagación de un género nuevo hermano de otros géneros que vengo denominando *escrituras del yo*; un complejo sistema de géneros varios de los que los *Cuadernos* formarían una parte en cierto sentido autónoma. Por supuesto, los *Cuadernos* tienen contenidos autobiográficos, pero a nadie se le ocurriría relacionarlos ni con las memorias ni con la autobiografía como géneros de las escrituras del yo prendidos a una narratividad y a la construcción tanto de una época como de un sujeto, reconstrucción que aquí se ha obliterado conscientemente. La relación mayor de los *Cuadernos* no se da pues con estos dos géneros de la escritura del yo.

Es más compleja la que hay con otros dos, que le son vecinos pero de los que también se diferencia: me refiero al ensayo y al diario íntimo. No se podría decir que los *Cuadernos* como conjunto sean un ensayo, pero basta leerlos para saber que, sin ser ensayos, el particular rostro literario del yo nacido con Montaigne en absoluto les resulta ajeno. Hay fragmentos y reflexiones sobre el tiempo, sobre la situación de las vindicaciones feministas, sobre el amor o comentarios de lecturas

que adoptan el tono, relación perspectivística y contenidos afectos al género ensayo.

Tampoco como conjunto son diarios, por más que haya secuenciaciones temporales y cercanía entre el momento de la vivencia y la escritura que da cuenta de ella. Carmen Martín Gaité se ha preocupado por marcar la separación radical de sus *Cuadernos* con lo que supone el género conocido como *journal intime*. De entre las escrituras del yo, el que más lejos le queda es por supuesto la carta, aunque haya en ellos mucha interlocución con un tú implícito y que, en algún momento (como veremos, lo señala ella misma), podamos conjeturar que su hija Marta sea la lectora futura de ellos; pero no son una carta. Y del último de los géneros escriturales del yo que voy a considerar, la crónica de viaje, únicamente alcanzan a serlo algunos de ellos, los del final, que corresponden con las estancias americanas, pero tampoco se limitan a dar cuenta de lo que le va ocurriendo, aunque son los más convencionalmente ajustados a lo que sería la anotación de experiencias vitales concretas.

Hay por último un tipo de escritura del yo que está empezando a ser considerado por la teoría literaria, y que está presente asimismo en los *Cuadernos*: me refiero a un tipo de material cuyo estudio ha elegido la denominación de *crítica genética* o *genética textual*. Se dedica a estudiar un conjunto de elementos entre los que entran los apuntes del creador, manuscritos, esbozos de obra, revisiones de textos, variantes del proceso de escritura o de publicación, versiones y reelaboraciones en limpio, etc. Alguien que estudiara obras como *El cuarto de atrás*, *Nubosidad variable*, *La Reina de las Nieves*, incluso *Caperucita en Manhattan*, necesitaría de los *Cuadernos* como lugar donde indagar preescrituras, en la forma de esbozos o anotaciones, también revisiones y textos pasados en limpio de las diferentes obras de Carmen Martín Gaité escritas entre 1962 y 1994.

Cuadernos de todo como conjunto estaría en un lugar de convergencia de algunos de los otros géneros de las escrituras del yo, principalmente el ensayo, el diario íntimo, la crónica de viaje y los apuntes que nacen de su doble actividad literaria de creadora y de lectora. De forma que los *Cuadernos de todo* vendrían a ser un subgénero de la escritura del yo donde convergen y divergen varios de los otros, constituyendo, desde esa convergencia, pero también desde algunas divergencias, un conjunto completamente nuevo. Porque adelanto ya que *Cuadernos de todo* no es eso que solemos llamar batiburrillo, piezas disjuntas sin armadura alguna, como elementos que un investigador encontrara nacidos de papeles varios objeto de su estudio. No. (Enseguida iré a su estructura abierta y a las metonimias de «rompecabezas», «desván» y «mogollón» que la propia Martín Gaité ha allegado explícitamente para referirse a ellos.) A pesar de su carácter plural, multiforme, con diversos aportes, no nacen como resultado de la mirada de alguien ajeno (por ejemplo un investigador que los reuniera como ocurre en la

crítica genética mencionada), sino de un lugar propio de la autora, de un yo que se constituye en ellos, en este caso la propia Martín Gaité que los idea y los crea.

Comencemos por el discurso metaliterario suyo sobre lo que los *Cuadernos* son. Lo que me parece más importante de él es que Carmen Martín Gaité haya ligado su forma discontinua como la más adecuada a la idea fundamental que preside su ser como sujeto, su propia constitución como yo que asume disjunto, provisional e inestable. En el estudio introductorio que figura al frente de su excelente edición, Maria Vittoria Calvi se refiere ya al quinto Prólogo de la obra *El cuento de nunca acabar* con el título «Mis cuadernos de todo», a la vez que cuenta el origen de ellos en el regalo de su hija Marta de un cuaderno y del permiso dado para que allí pudiera «meterlo todo desordenado y revuelto». Lo importante ahora es constatar que la propia Martín Gaité al referirse en 1983 a sus *Cuadernos* haya afirmado que nacen de un proceso que considera «relativo y provisional», y que más adelante afirme que esos cuadernos suyos hacen referencias a acontecimientos, sitios, personas y recuerdos que ha ido apuntando según «el fluir de lo cotidiano» y a los que une «el otro fluir paralelo y más abstracto de mis comentarios a lecturas y mis notas sobre la narración, el amor y la mentira», notas tomadas sin propósito académico, sino desde «su derecho a bajar a revolcarse en la yerba y fragmentarse contra la esquinas de la calle» (Martín Gaité, 2009c: 49). La plasticidad de esta anotación sobre revolcarse en la yerba y fragmentarse contra las esquinas de la calle, que evidencia un deseo de naturalidad y libertad, pero también de fidelidad a su yo vivencial que siente *fragmentado* en vivencias cotidianas, no debe hacernos olvidar que en este texto suyo que explica los *Cuadernos*, Martín Gaité ha procedido con aristotélica racionalidad, pues distingue dos estratos distintos: el que procede de la vivencia de acontecimientos, lugares, sitios y personas allegadas desde su recuerdo (Martín Gaité lo resume en «fluir de lo cotidiano») y ese otro estrato, al que denomina «fluir paralelo y más abstracto», que es el de sus lecturas, notas, comentarios, etc. Esto es, Martín Gaité ha dado cuenta de la conciencia híbrida de sus *Cuadernos* entre dos flujos, el vital (esfera del recuerdo) y el intelectual (esfera del comentario); podríamos decir que el uno aproximaría los *Cuadernos* al diario íntimo; el otro flujo lo aproximaría al ensayo, pero no el académico, anota ella misma, sino el libérrimo que nació de su necesidades según le vinieron fragmentadas.

Pero es en los propios *Cuadernos de todo* donde Carmen Martín Gaité ha ido dejando claves sobre su modo de concepción y propósitos. De las diferentes anotaciones que podríamos asociar a su *conciencia de género* las más reiteradas son precisamente las que claman por la distinción entre lo que ella quiere hacer y lo que está haciendo respecto al diario íntimo. Para entenderlas en conjunto, puesto que hay varias en distintos momentos y cuadernos, tendríamos que ir a un elemento básico de la poética de Martín Gaité: la necesidad de interlocución, que habría de

dar título a su conocido libro de ensayos *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973). En los *Cuadernos* finales se va haciendo firme la idea de que nuestra autora tenía presente a un lector implícito, su hija Marta, como posible lectora de ellos. Por ejemplo en lo que anota en el cuaderno 28 (de 1982): «Anotar en mogollón, los diarios no valen. Cuando yo me muera, ¿entenderá mi hija lo que dice aquí?, ¿lo sabrá poner en orden? No. Lo tengo que poner en orden yo. Orden frente al caos [...] “¿Qué pensó aquella noche que garrapateaba?”, dirá la Torci pero no entenderá mi miedo. Si no lo explico yo» (Martín Gaite, 2002a: 533).

Más adelante, en un cuaderno clave, el número 35, que recoge sus anotaciones escritas en Vassar College, Martín Gaite se refiere a su distinción respecto al género del diario, al anotar: «Gracias a que no me he propuesto escribir un diario, puedo volver a este cuaderno de forma gratuita y placentera, sin el agobio de no haber anotado a su tiempo tal cosa o la otra. Ya hace años que me barrunté la falacia de los diarios concebidos como un reflejo más o menos fiel del encadenamiento temporal con que se sucedieron los hechos que registran» (627). Y luego de ironizar sobre la esclavitud de su padre hacia la forma del dietario, vuelve a hablar de la relación con su hija, a quien trajo de regalo un cuaderno, y continúa comparándolo con el de su padre:

El cuaderno de ella, en cambio, estaba sin estrenar. Recuerdo que le entusiasmó cuando se lo traje el año pasado de Chicago y que me dijo: «¿Cómo no me has traído alguno más como este?». Es rayado, tamaño holandesa [...] A ella desde luego le fascinó, lo miró como si fuera un juguete. Pero no llegó a jugar con él. Se había limitado a pegarle dentro una etiqueta donde dice con mayúsculas CUADERNO DE TODO, ni una hoja escrita, nada de nada, se debió poner enferma poco después. Hace un mes lo encontré entre sus papeles y decidí meterlo en mi equipaje.

¿Hace un mes? ¿Por qué dices: hace un mes? ¿No ves que si pretendes legitimar tu aserto, aunque solo sea a ojo de buen cubero, tendrás que sacar cuentas, mirar el calendario a ver a qué día estamos, caer una vez más en el atolladero de las fechas? Solo puedes amar este cuaderno, volver con gusto a él y lograr que te envíe si reviven en ti los ojos de codicia y alegría con que ella lo miró, mirada eterna que no enturbia el tiempo, móvil oculto de todo cuanto queda dicho en sus páginas (628-629).

Además de esta emocionada evocación de la hija, hay otros elementos que sirven a nuestro propósito de determinación de la distinción respecto al diario. El uno es que Martín Gaite concibe su relación con los *Cuadernos* como una relación placentera, libre y viva, no sujeta a la tiranía de la exactitud de fechas y números, y que quede libre para rastrear en cambio la vivencia de una emoción que se hace presente en su recuerdo y mucho más cuando no se quiere esclava de la precisión. Pero hay otro contenido que viene de la cita anterior del cuaderno 28: son esa emoción y esa vivencia del recuerdo las que pueden poner orden en el caos, las que pueden explicar los miedos, las zozobras, que si no quedan anotadas y explicadas, la Torci, o quien los lea, no podría entender. He dicho «quien los lea», porque no se me escapa que Carmen Martín Gaite tenía previsto que eso ocurriera cuando ella muriera, como revela esa cita en que se refiere a su lectura por su hija, la Torci,

pero también mucho antes de ella, nada menos que en el cuaderno 1, de 1962, encontramos escrito lo siguiente: «Me gustaría ahora mismo, por ejemplo (y conmino a los que lo leen que hagan un esfuerzo por vencer su inerte inclinación), que se oyeran mis palabras –rebatibles o no–» (35). Quienes «lo leen...», deja dicho ya en el primer cuaderno.

La búsqueda de interlocutor y una ordenación para él que evite el caos, y que sirva como conjunto, no es una anotación de pasada. En cierto modo explica su reticencia hacia el diario íntimo que le parece un pecado de juventud que se pliega a lo solipsista y egocéntrico:

Sentirse personaje de excepción y empezarnos a contar nuestra excepcionalidad es cosa de la juventud.

Hay gente que solo concibe o contar mal (avasalladoramente) o replegarse en la reserva («es muy suyo, no cuenta nada»). Son dos caras de la misma actitud egocéntrica y despectiva hacia los que también, escuchándote, pueden enseñarte algo.

Leer a otro un diario da lugar a una situación poco armoniosa («lo escribo para mí», se dice, y bajo ese pretexto no se elabora ni se cuida). El que, tras vacilaciones (hijas, en el fondo, de la inseguridad), deja leer a otro este tipo de manuscritos se ofende de que le hagan cualquier crítica. Pero es porque atribuye una prenda desmesurada de mérito y de galardón a un gesto que el que lo recibe no tiene por qué interpretar a esa luz magnificadora. Atribuye una importancia desmedida (y nociva) al hecho de «enseñar su alma» cuando su alma no es –en este caso– sino el acierto o fracaso narrativo de sus avatares, la feliz o desventurada invención. Comunicar algo –por muy subjetivo que sea– es posible si media una elaboración acertada. Pero si en el diario te limitas a exhibir –sin aderezos– un gesto de onanismo, el amigo se siente olvidado, excluido, pared (328).

La aguda crítica que Martín Gaité hace al género del diario íntimo, cuando lo es únicamente como afloramiento de intimidades del alma, y no es una elaboración literaria cuidada y madura, descansa tanto en la necesidad de la forma, como inevitable razón superior que lleva al fracaso o acierto narrativos, como en el *leitmotiv* suyo de la necesidad de interlocutor, de tener al otro presente, de tener una concepción dialógica de la obra, necesariamente intersubjetiva, que lo dicho no choque con una pared. De hecho, podemos relacionar esto con la razón argüida por la propia Martín Gaité para haber dado vida a sus cuadernos; precisamente descansan, según nos dice repetidamente, en la necesidad de entablar un diálogo con los libros que venía leyendo: «Mis cuadernos de todo surgieron cuando me vi en la necesidad de trasladar al papel los diálogos internos que mantenía con los autores de los libros que leía, o sea convertir aquella conversación en sordina en algo que realmente se produjera. Los libros te disparan a pensar. Debían tener hojas en blanco entre medias para que el diálogo se hiciera más vivo» (264). Los *Cuadernos*, pues, huyen del solipsismo egocéntrico del diario, buscan ser las hojas de la interlocución con los libros pero también con los sucesos y vivencias. Pero nada serían sin la pesquisa de una forma y sin la urgencia de la escritura como búsqueda de ella.

Hay otras dos ideas vertidas por Martín Gaité sobre el género que está practicando que merecen comentario. La una es la idea de conjunto, pese al rompecabezas de las disyunciones. No quiere que sus *Cuadernos* sean *totum revolutum*, sino un modo de orden en el caos. La otra es la conciencia de que la escritura es la única manera de salvar el tiempo y la caducidad, de rescatar lo vivido. La idea de conjunto u orden nace asociada en los *Cuadernos* a dos metonimias poderosas que, sin embargo, parecen contradecirla. Me refiero tanto a la metonimia del rompecabezas como a la del desván. Tanto las piezas de un rompecabezas como un desván, lugar de la casa donde se van acumulando objetos inservibles, parecen servir para hablar de la exigencia de orden. Son las piezas que Martín Gaité, en una pesquisa que entiendo dialéctica, ha conseguido reunir para explicar el género de la obra:

No es eso. Es algo interno. El quedarse cada vez más solo con añicos que no se sabe pegar para construir el rompecabezas. Y el deseo de hacerlo y la inseguridad. Antes se pasaba uno la vida haciendo pequeños rompecabezas con toda perfección, la cabeza del gatito, el rabo, un árbol, el ovillo de lana. Y ya estaba. Luego quedaba el sonreír y deshacerlo para volverlo a hacer. Pero no se trata de eso. Todas las piezas de los rompecabezas empezados y no acabados, y las de los que creíamos acabar, nos rodean hoy y nos abruman pidiendo un sitio en un contexto más amplio.

No se trata de escenas ni de historias particulares, sino de articularlas con un sentido en el conjunto. Uno no puede renegar de su vida en bloque, ni de la de los demás, pero quisiera descarnarla, aliviarla de argumento y recuerdos, está uno cansado de repasar escenas como cuentas de rosario, se querría entender nada más por qué ha habido tan poco tiempo, por qué no hemos hecho nada entre dos platos, por qué tenemos las manos tan vacías (111-112).

Búsqueda de sentido al conjunto de piezas, un sentido que llene el vacío que va dejando el tiempo, que sirva para unir las cuentas del rosario y para dibujar las piezas del rompecabezas, hallar su figura, reconstruida en los *Cuadernos* como una necesidad que colme el vacío.

La otra metonimia, la del desván, la formula Martín Gaité en la anotación siguiente, nacida a partir de la lectura de una novela de Juan Benet: «Mi enfermedad consiste en mi silencio. Es forzoso imaginar un interlocutor, no puede uno salvarse de otra manera. Y si la imaginación no es capaz de forjarlo, se va uno tragando todo deseo de hablar, se va formando esa amalgama oscura indescifrable y movediza que no se asienta ni se digiere» (112). Viene una larga figuración de un orificio secreto que da a un lugar escondido al que se van echando a paletadas todo el material y útiles rechazados. Y concluye:

Así pues aquel recinto del que he hablado al principio y a cuyas profundidades no nos hemos atrevido aún a descender –lo vamos demorando como un quehacer fantasma, cada vez con menos realidad–, va albergando todo lo diferido, lo roto, lo provisional, como un enorme desván. Pero todos los desvanes tienen un fraude. No nos pasan la cuenta en mucho tiempo, se van cobrando en carne y destrucción, van pudriendo lo alojado, y van sobre todo pudriendo en nosotros el deseo de rescatar lo alojado (113).

Trazar la figura del rompecabezas, rescatar lo acumulado en el desván donde fueron a parar vivencias, pensamientos, evitar el fraude y podredumbre que supone la destrucción, que es igual a la de no tener orden o sentido donde alojarse. Rescatar lo alojado en ese lugar imaginario que sugiere la metonimia del desván es una de las necesidades que han dado lugar a la nueva forma que Carmen Martín Gaité busca en sus *Cuadernos de todo*.

Pero esa pulsión de la forma, la necesidad de ella, no es algo que imagine yo como teórico o crítico interesado en los géneros literarios del yo. Ha sido la propia Martín Gaité la que en un momento clave ha ido argumentando sobre ello. Y concebida así, incluso llega a hablar, con ese sintagma, de la *insuficiencia de las formas* conocidas, según veremos. Antes de ir a la forma del género es preciso que vayamos a algo que le es previo: a la escritura misma. Carmen Martín Gaité tiene una fe inquebrantable en la fuerza de la escritura y un respeto hacia ella que hace explícito, asegurando incluso que le gusta poner en limpio, que cuida mucho la ortografía (se ve por ejemplo, como señala Maria Vittoria Calvi, en las citas de otros idiomas, reproducidas con pulcritud). Tanto es así que es precisamente lo primero que anota Martín Gaité en los *Cuadernos de todo*, que se abren con esta exclamación: «¡Qué respeto tengo por la letra escrita! Debe venirme de los años de estudiante, de aquella manía que me inculcaron de los “cuadernos en limpio”: no me atrevo a romper por los cerros de Úbeda hasta darle una forma definitiva a lo que quiero decir» (27).

Son varias las veces que Martín Gaité subraya la necesidad de la escritura para fijar una experiencia, para que no se desvanezca:

No hay duda de que lo que no voy escribiendo, por escribir se queda. Me quiero engañar, pensando vagamente que cada visión y experiencia me enriquece, y así me van lloviendo encima los días, cada uno de los cuales arrastra con sus gotas las gotas del anterior, sin que me esfuerce por investigar en qué aljibe se recoge toda esa agua o qué tierra fertiliza. Me conformo con alimentar la débil esperanza de que un día u otro recogeré el fruto de este tiempo cuyo pasar acecho pasmada, inmóvil [...] Pero ponerse a escribir es un oficio y un oficio difícil que exige disciplina (140).

Pero a los efectos del asunto que voy persiguiendo, el de la conciencia de género de los *Cuadernos*, me parecen importantes las dos páginas que siguen a esta reflexión sobre la necesidad de disciplina y el oficio de escribir la experiencia y no dejarla para otro momento. Carmen Martín Gaité se encuentra en El Boalo y la anotación ha nacido un 31 de julio. Luego de contar un paseo con su hija por la carretera cuando comienza el crepúsculo, y dejar inscrito el momento dulce de la experiencia de ver la necesidad que comenta la propia niña de dibujar las cosas como son y la conversación toda con su hija, anota lo siguiente:

No sé por qué he escrito estas cosas. Hace unos años, me hubiera satisfecho una narración como la que precede. La belleza de las palabras dichas y enhebradas de una determinada manera me

embriagaba, y al tiempo que me daba satisfacción y seguridad mirarme en lo escrito como en un espejo segregado de mi propia persona, esta satisfacción me aprisionaba en ella misma, impidiéndome ir más allá, hasta el punto de que, aunque a veces hubiera empezado a escribir con la inquietud de perseguir y fijar un determinado pensamiento, renunciaba muy gustosa a tal búsqueda, perdida en el bienestar de los laberintos de jardinería que iba construyendo y en los que me quedaba, protegida, a vivir.

Pero ahora no puedo reposar en nada de lo que escribo; por eso me enmudezco días y más días [...] Aun cuando, por medio de la narrativa, se consiguiera librar de la muerte, del apagón definitivo, una tarde como la de ayer, por ejemplo, por cuyo aguijón eterno y efímero al mismo tiempo me sentí tan agudamente traspasada, es decir aunque pudiera pintarse exactamente igual a como era fuera de nosotras esa tarde [...], se convertía al ser mirado por nuestros ojos [...] incorporado a cada uno de nuestros interiores por separado [...] Ya que en la contemplación de la tarde jugaba un importante papel nuestra compañía [...].

Se me dirá: «Conviértelo en un capítulo de una novela. Una madre y una hija de ocho años que van de paseo por el campo». En primer lugar que esto no sería (la novela entera) un conjunto mucho más amplio, sino una pieza, a su vez, de otro contexto que habría que buscar. Pero es que, además, trascendidas mi hija y yo al rango de personajes de novela, ya no seríamos nosotras, ni la tarde de ayer sería la tarde de ayer [...].

¿Por qué esta insuficiencia de las formas? Cuanto más fácil parece, más desconfío [...] Se despegas y se da de cachetes con la gravedad y tragedia de la vida cualquier tono concertado o habitual. La novela se ha vuelto una monserga, algo instituido, discreto, acorde.

No. ¡No! Hace falta desafinar. Desafinar genialmente. Pero ya no sabemos. Tenemos demasiado sentido de la corrección, de lo que es justo, de lo que disuena [...].

Tal vez la poesía, una forma inédita de poesía sería lo único que me pudiera servir ahora. Entregarse a la poesía como un payaso a sus pantomimas inventadas cada noche. Sin temor a caerse de cabeza, ni a hacer el ridículo. Pero tenemos tantas defensas, tantos estudios y frenos. Sería una ingenuidad falsa, algo postizo. Tampoco la poesía. Sobra lógica. Falta unción, entrega. ¿Qué haré para escribir, para estrellar todo lo que me bulle? ¿Contra qué muro? ¿Dónde dejar la marca? (141-143).

La longitud de la cita se justifica porque he tratado de ser fiel al sentido de un texto que es un todo, un conjunto que funciona precisamente como una argumentación muy medida, en la que cada paso lleva al siguiente, sin que podamos saltarnos al menos los puntos fuertes o pivotes en los que descansa la tesis sostenida, una vez se van desechando las hipótesis. Este texto de Martín Gaité funcionaría como un entimema, razonamiento casi silogístico, de fuerte entramado de argumentación retórica. Parte de la narración (*narratio*) de un hecho: la hermosa plenitud de ese momento de la tarde vivida con la hija. Y se trata de ser fiel a esa vivencia. Pero la cita que he recogido reúne la argumentación subsiguiente: la tesis central de la insuficiencia de las formas, que será la que deje para después, la hace preceder Martín Gaité de dos argumentos *ad contrario*; hace unos años la belleza de las palabras para recoger esa impresión le habría sido suficiente. Habría quedado encarcelada por la belleza de las formas, satisfecha en ella, como si las formas estéticas fuesen su laberinto que la atrapa pero que la pierde, impidiéndole ir más allá... Ahora ya no. Siente por tanto que ya no está en esos años de la contemplación estética, directamente especulares de autosatisfacción en las formas

de la belleza. Y establece el problema: ya no le apetece escribir así, y eso la atenaza, la lleva al silencio.

Esta premisa primera, que contiene ya un *argumentum ad contrarium*, se ve reforzada por la que sigue. La siguiente opción sería la narrativa realista. Hay dos hipótesis que el texto descarta sucesivamente: que sea posible un punto de vista realista, que reproduzca tal cual la escena, con todos sus detalles. Y tal descarte lo basa en otro argumento: de esa visión quedaría fuera el otro, esto es, la niña, puesto que la experiencia lo fue en compañía y en rigor el punto de vista de la narradora dejaría fuera el de la niña. La hipótesis siguiente es rigurosamente otra: la alternativa de la ficción, esto es, convertir eso en capítulo de novela. La incapacidad de la novela vendría dada por la exigencia de un contexto o conjunto en el que cobrara sentido, y que habría que buscar, pero también en un argumento posterior radical: la ficción y la universalización de la experiencia que lleva implícita dejaría fuera la singularidad personal, la experiencia como vivencia de ellas dos, de madre e hija, concretas, ellas y no otras...

Como se ve, es entonces cuando Martín Gaité expone la tesis central: la insuficiencia de las formas. Y añade otros dos argumentos de peso: el carácter automatizado, cauce conocido y domesticado de la novela, que se ha vuelto monserga previsible. De la insuficiencia de las formas da el salto a otro argumento. La necesidad de desafinar, la ideación de una forma rompedora, estridente, un grito. ¿Poesía entonces? Pero ve en el género poético cauces y reglas que asimismo la harían postiza. Deja entonces al lector las preguntas retóricas con las que se cierra la argumentación, que sigue golpeándose contra qué muro, y deja sin fijar qué marca.

Lo riguroso del sentido argumentativo con el que Carmen Martín Gaité ha ido explayando las ideas centrales no le restan autenticidad, simplemente dibujan su perfil de intelectual que busca respuestas, y que lo hace sopesando con rigor las alternativas.

En algunos textos de los *Cuadernos* finales podemos encontrar quizá fragmentos que son una salida para tal insuficiencia de las formas. He elegido uno que puede mostrar lo que algunas veces los *Cuadernos de todo* encierran: una tensión discursiva que los acerca a la poesía y al ensayo, las dos formas en las que el yo se hace escritura presente, vivencia del tiempo detenido, palabra en el tiempo que se resuelve en instante, ese instante es por naturaleza *reflexivo*:

La vida es ese tropel discontinuo de imágenes que cabalgan por pasadizos abovedados en cuanto cierro los ojos y dispongo el dique que mis proyectos o mi voluntad o mi estar alerta al reloj suponen para su vocación de desbordamiento. No hay otra cosa más que su sucederse ciego, exuberante y también las arengas que dirijo y por el orden que se las dirijo a los personajes variables que en el caleidoscopio de ese desbordamiento van cambiando de rostro y condición. Es como entrar en el teatro y al salir recordar la función solo a medias, no tener ocasión de comentarla con nadie, hasta que se borra.

Noto que cada día, cada mañana cuando abro los ojos, toda esa riqueza camina en espiral, y haciendo remolinos a sumideros de muerte irreversibles, mezclada con el agua sucia que derrama la luz desde la ventana, implacable, rígida luz que en seguida viene a recordarme citas pendientes, facturas pendientes, cartas pendientes, que me insta a levantarme demorándose en iluminar, como un recordatorio, el reloj, el teléfono o alguna nota con consejos y advertencias para mejor aprovechamiento del tiempo, que yo misma he dejado escritas la noche anterior, para contrarrestar el opio de estas imágenes nocturnas, que son, sin embargo, la vida que en vano pugno por apresar en mis escritos diurnos organizados, ese pulso del tiempo que se me va, su verdadero rostro (2002a: 517).

En textos como el citado se halla la forma buscada por Martín Gaité y encontrada en la escritura de sus *Cuadernos*. Ya no es forma insuficiente. No es grito, pero deja dicha una experiencia radical del tiempo que es sucederse la vida en tropel continuo de imágenes que como caballos de la noche discurren por un interior abovedado. Esa experiencia del tiempo, para el que la autora ha dejado el término *desbordamiento*, ha querido ser encauzada en relojes, rutinas, teléfonos, notas, compases de un existir, que disfrazan o atenúan la verdadera vivencia de la espiral que hace «remolinos a sumideros de muerte irreversibles». Martín Gaité ha encontrado la forma poético-reflexiva de decir el verdadero rostro del tiempo que se le va, una muerte que los escritos diurnos querían distraer y sus quehaceres literarios conjurar, pero que los *Cuadernos* convierten en cifra de la forma buscada, también testimonio de su hallazgo. La forma cabal de decirnos el pulso del tiempo.

Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaité

Maria Vittoria Calvi (Università degli Studi di
Milano)

La importancia atribuida a la autonarración constituye uno de los elementos de actualidad de la obra y de la poética de Carmen Martín Gaité. Esta «actitud autobiográfica», que la autora comparte con numerosos de sus personajes, es peculiar de la España de los años setenta, cuando la evocación de la experiencia personal se convierte en clave de acceso a la historia pasada, bajo distintas formas literarias, entre las que se destaca, para el caso de nuestra autora, la que Gonzalo Sobejano definió como memoria autobiográfica en forma dialogal (1979), en la que subrayaba la importancia de la interlocución en la recuperación del pasado, individual y colectivo. La «novela» *El cuarto de atrás* (1978) ofrece el paradigma de esta narración autorreferencial, que se alimenta en el diálogo interpersonal.

Actitud autobiográfica e identidad narrativa

Pero la tendencia a narrarse a uno mismo es, además, propia de nuestro tiempo, como se ve no solo en la literatura, sino también en diversos géneros no literarios (pensemos en el *blog*, dispositivo autobiográfico al alcance de cualquier internauta), géneros en los que el yo narrador encuentra un lugar para la construcción identitaria, para realizar una composición de imagen «aunque sea provisional» dentro de un mundo que, siguiendo a Zygmunt Bauman (2000), se nos presenta como cada vez más *líquido*. De ahí que el interés por la narración autobiográfica no sea exclusivo de la teoría literaria, sino que se haya extendido a diversas disciplinas, tales como la psicología y la antropología. Desde estos campos de estudio, por otra parte, llegan útiles sugerencias para la lectura del texto literario.

En *El cuento de nunca acabar* (1983), Carmen Martín Gaité reflexiona magistralmente en torno a la instancia narrativa del individuo, que se manifiesta desde la infancia:

Si bien se mira, todo es narración. Desde la infancia nos vamos configurando al mismo tiempo

como emisores y receptores de historias, y ambas funciones son estrechamente interdependientes, hasta tal punto que nunca un buen narrador creo que deje de tener sus cimientos en un niño curioso, ávido de recoger y de interpretar las historias escuchadas y entrevistas, de completar lo que en ellas hubiera podido quedar confuso, abonándolo con la cosecha de su personal participación (2009c: 121).

Párrafos como este han sido interpretados, generalmente, en la perspectiva de la «búsqueda de interlocutor», destacando la propensión al diálogo que caracteriza a los personajes de Carmen Martín Gaité; y en el marco del temprano despertar, en el individuo, del amor por la literatura. Sin embargo, dichas palabras se ajustan también a la narración autobiográfica, ya que del niño se destaca no solo el gusto por las historias fabulosas que le narran otros, sino también la inclinación a contarse, a sí mismo y al interlocutor que sepa prestar la debida atención, sus propias vivencias, los grandes y pequeños eventos de su vida cotidiana. Al mismo tiempo, el niño se va dando cuenta de que, para despertar interés, es indispensable que la recreación se tiña de aventura, echando mano tanto de «arcilla perteneciente al campo real como al imaginario» (102). La «búsqueda de interlocutor», en definitiva, nace de la percepción de que la vida, para decirlo con las palabras de Paul Ricoeur (1994), es «un relato en busca de narrador».

Según este filósofo, la identidad del individuo se configura como texto a través de la narración, en relación dialógica con los relatos de los demás, y en una continua dialéctica entre la sedimentación de las experiencias pasadas y la proyección hacia el futuro. Esta construcción narrativa y dinámica de la identidad se centra en la inmediatez situacional (la *ipseidad*) y rechaza los modelos lineales, caracterizados por la percepción consciente de la continuidad del yo (la *mismidad*) (Ricoeur, 1990). No creo que Martín Gaité conociera la obra de Ricoeur, pero estoy convencida de que, si hubiera podido acercarse a esta lectura, se habría sentido muy en sintonía con el concepto de *identidad narrativa* formulado por el filósofo francés.

Y es que, en efecto, nuestra escritora era muy consciente de la calidad narrativa del pensamiento, y de cómo la identidad del individuo se entreteje como un texto a través de la interlocución. Si atendemos al sentido etimológico, en efecto, la palabra *texto* significa ‘trama’, ‘entramado de hilos’. La identidad narrativa, entonces, se traza en un tejido de palabras; el sentido no es inmanente al texto, ni lo trasciende, sino que está determinado por la sucesión de distintas situaciones discursivas (Vivero García, 2001: 16). Esta definición de texto, cabe apenas recordar, remite a la constelación metafórica del hilo y del coser que atraviesa toda la obra de nuestra autora, desde *Retahílas* (1974) a *Irse de casa* (1998), para citar los dos libros más «enhebrados». En esta perspectiva, propia del mundo poético de Martín Gaité, la identidad narrativa se concibe entonces como la acción de *coser*, que expresa la urdimbre de un relato que se crea de forma dinámica y abierta, sin miedo a «perder el hilo», oponiéndose a la acción de *atar*, que alude a una construcción artificiosa y

autocomplaciente –propia de las novelas de «papeles atados»–, como acertadamente observa José Teruel en un estudio sobre la ficción autobiográfica en *Nubosidad variable* (1997: 64-72).

Propongo entonces la expresión «actitud autobiográfica» –pero también se podría hablar de «actitud autonarrativa» para definir la tendencia del yo narrador a contar su propia experiencia de forma dinámica y situativa, es decir, mediante continuos cambios de tiempo, de perspectiva y de escenario. Con este concepto, quisiera plantear una visión unitaria de la obra martingaitiana, incluyendo no solo la *escritura del yo*, sino también la narración oral, el relato primario que germina en la interlocución directa y es difícil de llevar al papel –como se verá más adelante en un ejemplo–, así como la autonarración realizada mediante elementos visuales. El cuaderno *Visión de Nueva York*, publicado en edición facsimilar por la editorial Siruela en 2005, nos ofrece un magnífico ejemplo de empleo del *collage* como autonarración (Teruel, 2005).

En Carmen Martín Gaité, el yo narrador puede ser un personaje de ficción –como ocurre con Germán y Eulalia en *Retahílas*, Sofía y Mariana en *Nubosidad variable*, Leonardo en *La Reina de las Nieves*, entre otros– o coincidir con el autor empírico. La autora, por otra parte, sabe perfectamente que la escritura del yo «lleva su trampa», es una representación, en la que el «gusto por la verdad» (Lejeune, 2001) se mezcla con la ficción, ingrediente esencial para «contar bien». El *estilo autobiográfico* –expresión mediante la cual José María Pozuelo Yvancos (2006) denomina las variaciones dentro de este género– de Martín Gaité se aleja tanto del trasvase directo de los hechos vividos como de la completa autonomía del texto construido (los «papeles atados», el «coser sin hilo»). El pacto con el lector es ambiguo, como demuestra, por ejemplo, la voluntad de incluir un texto manifiestamente autobiográfico como *El cuarto de atrás* en el ámbito de la ficción novelesca; lo cual no impide que de la lectura de su obra se desprenda una imagen coherente con la personalidad y la vida real de la autora.

Esta figura se compone a través de un trazado autobiográfico difuso, que se despliega desde las referencias personales diseminadas en ensayos, artículos, prólogos, epígrafes, conferencias –su «obra total», en otras palabras– hasta la actitud autobiográfica de algunos personajes de ficción, que comparten con la autora ciertas circunstancias vitales y, sobre todo, perfiles anímicos. En el centro de este continuo, se sitúa *El cuarto de atrás*, la obra en la que el «pacto lector» resulta más ambiguo.

En las novelas, la puesta en escena de personajes que cuentan su propia vida permite experimentar distintas modalidades autonarrativas: el relato oral en *Retahílas*, las cartas en *Nubosidad variable*, el diario personal en *La Reina de las Nieves*. En los ensayos, la actitud autobiográfica se manifiesta a través de la inserción de secuencias autonarrativas, recuerdos personales, ejemplos

narrativizados y descripciones del escenario discursivo, desde el que la autora se dirige al lector, como se verá a continuación. Asimismo, la voz del yo ofrece un testimonio histórico y generacional, colectivo, en obras como *Esperando el porvenir* (1994) o *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), cuya originalidad, entre otros aspectos, deriva de la elección de una voz femenina, abierta y dialogante, como alternativa a las voces hegemónicas masculinas; en un género, el ensayo, tradicionalmente considerado como poco adecuado para la sensibilidad femenina.

En todos estos casos, la narración del pasado se entreteje con los acontecimientos innovadores que imprimen un nuevo curso al relato: la identidad narrativa, recordemos, no es el resultado acumulativo de los hechos que se superponen, sino que deriva de la relación dialéctica entre el pasado rememorado y la línea evolutiva del presente, que va modificando continuamente la interpretación de los hechos.

Voy a ofrecer un ejemplo extraído de *El cuento de nunca acabar*. En varios momentos de la obra, las reflexiones se cruzan con la narración de acontecimientos personales, tanto pasados como paralelos a la escritura⁸, que sugieren nuevos ángulos visuales para la reflexión y dinamizan el relato. Es lo que ocurre en el capítulo dedicado a los Toros de Guisando, cuando la escritora recuerda un encuentro reciente con su hermana, en el que Ana María había sacado a colación un episodio ocurrido cuarenta años antes: «Hace pocos días, mi hermana, que inició su bachillerato en el Instituto Escuela de Madrid, me contaba cómo, a la vuelta de una excursión maravillosa que hizo con otros niños a visitar los Toros de Guisando, se le caía encima la casa de mi abuela...» (2009c: 134). Dicha agobiante sensación derivaba de su «incapacidad de meter en el envase de una redacción todo el tesoro de impresiones recientes suscitadas por el viaje, el lugar y la compañía de los niños» (134); es decir, su dificultad para encorsetar la riqueza experiencial dentro de las pautas de una tarea escolar. A la niña Ana sí le hubiera gustado, en cambio, narrarle el suceso a su hermana; pero en el «escenario acogedor» del cuarto que compartía con Carmita, «que hubiera propiciado, con la llegada de la noche, los comentarios que se le atragantaban y que, por otra parte, estaba deseando hacer» (134).

Una vez más, se insiste en la urgencia de narrar que experimenta el niño; pero desde la nueva perspectiva ofrecida por el relato reciente, elaborado al cabo de cuarenta años, en el que se produce un pequeño milagro: lo que revive, gracias a la fuerza expresiva de la narración oral, es el escenario discursivo, la casa de los abuelos en la que Ana intentaba inútilmente trasladar al papel sus sensaciones. Al recrearlo, dice su interlocutora, «me ha hecho recuperar emociones perdidas del año treinta y cinco, me ha devuelto a los sentidos, con súbita nitidez, los muebles, los retratos enmarcados de parientes muertos, todos los bibelots, recovecos y pasillos de aquella enorme casa de Madrid» (135). Como se ve, pasado lejano y

reciente, relato oral y escritura del yo, memoria y diálogo se funden en este excuso, muy representativo de la andadura narrativa de *El cuento de nunca acabar*.

La poética del lugar

He hablado de *escenario discursivo*, y cabe ahora enfocar otro ingrediente esencial de la actitud autobiográfica de Martín Gaité, es decir, la representación del lugar en el que se produce el acto de discurso; que no es solo telón de fondo, sino también elemento constitutivo de la interlocución. El sintagma «poética del lugar» que he elegido para el título de mi intervención hace hincapié en el peso estructural de la escena en la obra de nuestra autora; frente a la más conocida expresión utilizada por Bachelard en *Poétique de l'espace*, libro muy amado por Carmiña, he preferido esta formulación, acorde con la inmediatez situacional y el concepto de *ipseidad* antes ilustrado. El lugar constituye una porción del espacio; se distingue del espacio abstracto, cartesiano, en cuanto está ligado a la experiencia concreta; no es puramente geométrico sino existencial y empírico. Recordemos, con Heidegger, que el hombre para ser necesita un lugar en el mundo, es ser-en-un-lugar, es en la medida en que habita un lugar. Por otra parte, el lugar es un campo determinado por la relación entre un sujeto y un objeto; el yo como sujeto forma el ambiente y es influenciado por él.

En Martín Gaité, la preocupación por el lugar en el que se produce el acto discursivo es fundacional: su primera obra de 1949, *El libro de la fiebre*, publicada póstumamente en 2007, se abre con unas palabras, escritas «A modo de prólogo», que reconstruyen el escenario en el que se inaugura el acto narrativo: «Empiézase a escribir este libro en el huerto de Fray Luis de León (“La Flecha”, provincia de Salamanca) a 29 de junio del año del Señor de 1949» (89). La necesidad de orientarse en el lugar en el que se encuentra el sujeto, por otra parte, es un componente esencial del pensamiento narrativo: según afirma el filósofo canadiense Charles Taylor (1989), saber quién soy significa saber dónde estoy. A partir de este reconocimiento, el individuo va construyendo sus mapas psíquicos, va articulando su geografía interior: pensemos en las trayectorias mentales que diseñan en *El cuarto de atrás* los desplazamientos de la protagonista a través de la casa. Y pensemos también en la predilección por las formas locativas que se aprecia en muchos de los títulos de novelas y ensayos, como *Entre visillos*, *Fragmentos de interior*, *El cuarto de atrás*, *Irse de casa* y *Desde la ventana*, lugares y relaciones espaciales que conforman la topografía doméstica martingaitiana.

El yo narrador, entonces, necesita definir su horizonte déictico, precisar el significado de palabras como *hoy*, *aquí*, *este*. De ahí que, como ya se ha dicho, las alusiones al escenario en el que se produce la enunciación se entremezclen con la

historia narrada. Definir el lugar desde el que se escribe, como todos recordarán, era una de las reglas compartidas de la comunicación epistolar entre Sofía y Mariana en *Nubosidad variable*.

Estas notaciones escénicas son frecuentes también en los ensayos, en los que Martín Gaité da cuenta al lector del entorno enunciativo. Fragmentos como «Precisamente hoy, 20 de noviembre de 1985, cuando estoy redactando este prólogo en el apartamento de una universidad americana, se cumple el décimo aniversario de la muerte del general Franco» (1987b: 15) o «Si esa carpeta no me la hubiera encontrado esta tarde en El Boalo y no la hubiera abierto para revisar los papeles que contenía, este capítulo llevaría un rumbo distinto» (2009c: 222) constituyen los que podríamos definir *autobiografemas*, es decir, pinceladas autonarrativas, señales de autocolocación del yo narrador en su entorno enunciativo, en su lugar. En el último ejemplo, obsérvese una vez más la interferencia entre los acontecimientos presentes y la historia principal. No menos enraizado en un lugar resulta el diálogo entre Eulalia y Germán en *Retahílas*, en el que abundan las referencias situacionales: «la sazón de hablar de tus angustias infantiles es esta, esta habitación, esta noche [...] y los árboles fuera con la luna, los libros por el suelo [...] y nosotros así como estamos sentados, tú con tu edad de ahora y yo con mis errores auestas, oyéndote *desde* ellos, confluyendo a tu hilo *desde* el mío» (2009a. 174; las cursivas son mías).

El yo narrador, entonces, habita un «lugar de la narración»; asimismo, la visualización de este lugar cumple la función de invitar al lector a participar, a presenciar la escena, a compartir. Es cierto que esta autorrepresentación es un guiño, un juego, un constructo; pero sintomático de un estilo abierto y dialógico. Al mismo tiempo, el acto de «poner los pies en la tierra» es requisito indispensable para la creación: el sujeto no puede «partir hacia lo alto sin parar mientes en los detalles del lugar concreto que le rodea y condiciona» (2009c: 37). Lo cual significa, por supuesto, conocer también el espacio en sentido moral y espiritual, el marco de referencia ideal en el que el individuo se encuentra y toma posición frente a los demás (Taylor, 1989). Pero el primer peldaño es el lugar concreto, físico, que abre espacios mentales.

¿Cómo es este lugar concreto? Ni que decir tiene que el escenario favorito es la casa, con sus distintas habitaciones, y más en general los lugares interiores, cerrados, desde los que el sujeto «parte hacia lo alto», a través de la ventana, transparente y reflejante, punto de encuentro entre sujeto y objeto, entre lo de fuera y lo de dentro. La importancia de la ventana ha sido destacada repetidas veces; yo quisiera incidir en que la ventana no es pura entidad física, ni pura abstracción, sino *lugar* habitable, extensión espiritual del sujeto. Si las paredes de la casa constituyen *límites*, la ventana es una *frontera*, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es.

El repertorio de las habitaciones representadas en las obras de Martín Gaité como lugares para la memoria y la autonarración es muy amplio: la casa de los abuelos de Madrid y la de Salamanca (ya en *El libro de la fiebre*), la de Doctor Esquerdo (en *El cuarto de atrás* y *El cuento de nunca acabar*), la de El Boalo (en *El cuento de nunca acabar*), hasta la estremecedora «habitación vacía» de Vassar College (descrita en *Usos amorosos de la postguerra española* y en la espléndida pieza «El otoño de Poughkeepsie», recogida en *Cuadernos de todo*), símbolo de pérdida y exilio del recuerdo, pasando por las habitaciones de hoteles, moradas provisionales en las que la autora, según nos cuenta, a menudo gustaba de «cambiar de sitio los muebles», personalizando el lugar. A estas habitaciones relacionadas con las circunstancias vitales de la escritora, podemos añadir las que se delinear en las obras de ficción, y desde las que algún personaje recuerda su pasado; solo por citar un ejemplo, pensemos en la casa familiar, el *refu*, a la que vuelve Sofía en *Nubosidad variable*, y en la que se desencadena el flujo de recuerdos enhebrados en el capítulo «Persistencia de la memoria».

Muchos de estos escenarios comparten otro elemento caracterizador: los papeles viejos, los cuadernos, los apuntes, en los que se encuentra sumergido el sujeto en «actitud autobiográfica», tanto si lo hace en solitario como en la modalidad dialógica. No podemos por menos que citar el baúl de la abuela de *Retahílas*, que presencia la escena mostrando su «confuso contenido de recortes, papeles y fotografías» (2009a: 210); y uno de los numerosos fragmentos de *El cuento de nunca acabar* en los que la autora se autorrepresenta en un mar de papel: «Pero hoy, a pesar de todo, he hecho un esfuerzo y me he levantado, he venido hasta la mesa y aquí estoy rodeada de mis viejos cuadernos de todos los tiempos y de mis papelitos a máquina» (2009c: 41); así como el *collage* de 1992, reproducido en la portada de *Agua pasada* (1993), en el que se ve a Carmiña sentada a una mesa, en una maraña de cuadernos y papeles. El mismo desorden se narra con medios figurativos en algunos *collages* de *Visión de Nueva York*, en los que se muestran papeles amontonados en el suelo o en algún escritorio, cartas, máquinas de escribir y otros objetos de la misma constelación. El desorden material es también metáfora de la angustia que atrapa al individuo que emprende la tarea de escribir, desenrollando la madeja de sus pensamientos:

Volveré sobre esto cuando hable de la narración vacía, la narración egocéntrica y la narración quejumbrosa, caso de que llegue a dominar con algún concierto la marea de papeles a mano y a máquina que veo amontonarse desperdigados sobre mi mesa y que desde hace algunas semanas he empezado a agrupar por temas, a base de tijeras y pegamento «Imedio» en un cuaderno grande con tapas azules (2009c: 104).

No es difícil captar el parecido entre estos autorretratos (y, más en general, las representaciones de los personajes martingaitianos en actitud autobiográfica) y la

atmósfera melancólica y algo sonámbula de los cuadros de Hopper, como declara la misma Carmen Martín Gaité en *Visión de Nueva York*, que reproduce un cuaderno de *collages* elaborado como homenaje al pintor estadounidense. En una de sus páginas leemos: «Yo misma soy como la mujer de un cuadro de Hopper, mientras pienso en él y siento un poco de melancolía y desarraigo, comiéndome una manzana en soledad» (2005: 140). Este cuaderno constituye, además, un ejemplo muy interesante de autorrepresentación en exteriores: el yo narrador se proyecta en distintos lugares de la ciudad, y emprende un camino de descubrimiento de la libertad y de apropiación de los espacios públicos. Un camino a lo largo del cual la angustia de verse «extranjera entre rascacielos» va siendo sustituida por una sensación de creciente familiaridad (Ochoa, 2011).

Dentro de los espacios domésticos, el desorden y la prominencia de los objetos de la escritura adquieren un valor subversivo frente al papel tradicionalmente asignado a la mujer como «reina del hogar», transformando estos interiores en lugares de la creación y de la transgresión: pensemos en el papel del desorden en *El cuarto de atrás*, en contraposición con el orden inerte y obsesivo que la autora estigmatiza en el artículo «La enfermedad del orden», recogido en *La búsqueda de interlocutor*. Asimismo, la presencia de papeles viejos los convierte en lugares del recuerdo, aunque no, por supuesto, en museos. La relación con el recuerdo es siempre dinámica, y el anclaje en un determinado lugar hace que las historias personales se crucen con las de otros moradores: «Ya hace más de veinte años que vivo en esta casa y siempre suele ser en noches de verano, como la de hoy, cuando me asalta ardiente y deslumbradora esta sensación de totalidad que me hace recuperar retazos de mi infancia y juventud enredados con los de la infancia y juventud de otras personas que han contado historias aquí» (2009c: 40).

Un ejemplo muy significativo nos lo ofrece *La Reina de las Nieves*. Al salir de la cárcel y tras conocer su orfandad, Leonardo se encuentra en la casa familiar, donde la aparición del padre muerto desencadena una «marea de palabras», un texto oral arrollador que se mezcla con los papeles escritos, y que pronto se disipa, dejándolo presa de su conflicto frente a la escritura. Pero no ha sido en vano: la alucinación lo empuja a poner en orden los recuerdos; a componer, a través de la autonarración, su identidad personal y el pasado familiar. Los cuadernos, por un lado, lo atrapan con tentáculos peligrosos, llevándolo a recordar escenas de sus andanzas en diferentes ciudades; pero acaba imponiéndose la atracción del lugar que lo rodea, el despacho del padre, con sus límites y esquinas, obligándolo a enfrentarse con los conflictos enterrados, con los fracasados intentos de fuga: «Y desde todos estos sitios, mi voluntad de fuga se quiebra una y otra vez contra las esquinas del escenario que siempre está presente, que resurge con mayor alevosía cuanto más me empeño en sumergirlo. Y es el lugar de donde voy huyendo: este cuarto» (2009d: 628). Leonardo se deja invadir por el lugar, busca los puntos cardinales,

explorando el terreno que lo limita: «Me he levantado [...] a palpar las paredes de madera, la caja de caudales abierta, la ventana» (628); y, por fin, se dispone a contar, empezando por la llegada a la casa. Las buenas novelas, decía su padre, «suelen empezar con una llegada»: llegar, por otra parte, significa alcanzar un lugar tras un desplazamiento.

Bajo el prisma de la poética del lugar, también los objetos pueden ser lugares habitables. El ejemplo más evidente es el de la ventana, lugar de tránsito que se puede cruzar para iniciar un camino de exploración y regeneración; asimismo, el cuaderno se concibe como lugar de la escritura: pensemos en el sueño relatado en «El otoño de Poughkeepsie», en el que el yo narrador vive la experiencia de moverse dentro del cuaderno en el que escribe su diario. Al transformarse en lugar, el objeto amplía su extensión asumiendo un significado simbólico; a la inversa, algunos sentimientos se materializan convirtiéndose en lugares habitables. Recordemos, entre otros ejemplos, la dedicatoria –que abre *Usos amorosos del dieciocho en España*– a Rafael Sánchez Ferlosio, quien le enseñó a «habitar la soledad» (1972); y el fragmento de *Retabílas* anteriormente citado, en el que Eulalia escucha a Germán *desde* sus errores, como si la experiencia también fuera un lugar. Incluso el tiempo se puede llenar de muebles como si fuera una habitación, por ejemplo en un fragmento de *Cuadernos de todo* se lee: «¿Por qué no encender esta tarde, amueblarla, llenarla de orden y concierto, como [...] cuando [...] Marta, Alicia y yo nos refugiábamos al calor del cuarto de delante» (271).

Por último, cabe recordar que los lugares de la autonarración no siempre resultan apacibles y sosegados, sino que a veces causan una intensa desazón, como cuando el yo se enfrenta con la inquietante presencia de la otredad, o, para decirlo en términos freudianos, lo perturbador. El paradigma de este proceso se establece ya desde *El libro de la fiebre*, cuando la protagonista enferma recibe la misteriosa visita de Jacopone da Todi; obligada la referencia a *El cuarto de atrás* y al misterioso hombre de negro, así como a la aparición del padre de Leonardo en la ya citada escena de *La Reina de las Nieves*. Pero pronto la *extrañeza* causada por la irrupción del otro deja lugar al *reconocimiento*, y pone en marcha un proceso de regeneración: «Al principio se me hacía intolerable su compañía y pataleaba para desasirme de él, pero luego empecé a esperar sus visitas como las de un ángel monstruoso y tutelar, [...] porque me sentía atada a todo lo suyo aunque me subleva someterme» (2007: 133).

Conclusiones

Como es sabido, Martín Gaité no ha escrito ningún libro que se pueda enmarcar claramente en el género de la autobiografía, lo cual hubiera sido incompatible con

su teoría de la narración; ni el quid de la cuestión está en la veracidad de las referencias personales derramadas en sus obras. Sin lugar a dudas, la autora se deja entrever continuamente en sus escritos (y en su obra pictórica), viene al encuentro del lector con pinceladas autobiográficas, quebranta las barreras entre lo personal y lo ficticio. Pero lo más importante es la conciencia de que la autonarración es una necesidad fundamental del ser humano, que intenta comprenderse a sí mismo y al mundo desde un *lugar*.

La actitud autobiográfica de la autora se manifiesta en la puesta en escena de un proceso de construcción identitaria, de una identidad narrativa que se configura de forma dinámica en la interrelación con el lugar y con los interlocutores; un proceso en el que las historias personales se entrelazan con las historias de los demás. Esta actitud autobiográfica ofrece, al mismo tiempo, una teoría de la narración, y una visión del yo, del mundo y del lenguaje, aspectos en los que se aglutina el legado de la escritora. Su anclaje en la situación desde la que se desencadena el discurso reflexivo, por otro lado, permite que la construcción identitaria sea abierta y situativa; el lugar ofrece un campo de interacción para las personas que en él se encuentran, y una espoleta para la rememoración. La poética del lugar permite que la autonarración no sea egocéntrica, sino que deje al destinatario libre de asistir desde su *sitio*: «Las narraciones gratas y válidas son aquellas donde la carga del “yo” del narrador no te sepulta y abruma, no te impide el desahogo preciso para seguir asistiendo desde tu sitio a la narración» (2002a: 237); el yo se deja invadir por el lugar, pero la mirada, a su vez, moldea el ambiente físico, convirtiéndolo en lugar de la memoria, en territorio espiritual y en espacio simbólico.

Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)

Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu
Fabra)

A lo largo de toda la obra de Carmen Martín Gaité pueden espigarse reflexiones, en su propia voz o en la vicaria de sus personajes, sobre la actividad de narrar, su irreductible necesidad, su mecánica secreta, los motivos de su fracaso y de su eficacia y, en fin, la capacidad creadora y epifánica de la narración, tanto para quien la promueve como para quien la atiende. En el centro de tales reflexiones se encuentra la figura del interlocutor ideal o soñado, que aparece de soslayo ya en una breve pieza teatral de un acto de septiembre de 1953, «A pie quieto», y a la que consagra el ensayo «La búsqueda de interlocutor», no por casualidad dedicado a Juan Benet, quien el mismo año publicaba *La inspiración y el estilo*. Desde aquel 1966 hasta 1983, cuando vio la luz *El cuento de nunca acabar*, la escritora no cesó de asediar el tema fundamental de la narración tanto oral y cotidiana como escrita y literaria. Y a menudo extrapoló, con plena consciencia, sus consideraciones de la primera sobre la segunda, porque la «narración literaria no es más que un reflejo o recopilación de situaciones narrativas orales. Por tanto explorar los campos de la narración oral supone rastrear los cimientos de la otra» (2002a: 359).

La propia escritora recordó en 1983 que llevaba nueve años conviviendo con el proyecto de *El cuento de nunca acabar* (ECNA en adelante), cortejándolo en sus cuadernos, tratando de convertir sus cavilaciones en un libro de cuyo género nunca estuvo segura ni quiso estarlo. Sin embargo, ya en el cuaderno 3, iniciado en diciembre de 1963, encontramos fragmentos cuyo destino último iba a ser ECNA, lo que invita a considerar que la gestación amplia del ensayo abarcó casi veinte años, aunque solo desde 1973 existiera como proyecto cristalizado. Pero no me interesa ahora rastrear los senderos convergentes en ECNA, sino examinar uno de los aspectos esenciales de la poética narrativa que ahí se formula: el de las razones de la buena y la mala narración, de la eficiencia y deficiencia narrativas, cuestión esta en la que la escritora involucró siempre al que cuenta, el cuento mismo y a su destinatario. En este triángulo comunicativo (narrador-relato-narratario), inscribió Martín Gaité sus reflexiones, compartiendo sus búsquedas, tanteos y dubitaciones con unos pocos interlocutores. Los dos más importantes –dejando aparte a

Gustavo Fabra, a quien va dedicado *ECNA*–, Juan Benet y Rafael Sánchez Ferlosio, también emprendieron sus propias expediciones teóricas a la misma geografía de problemas y en fechas próximas. Ya he mencionado *La inspiración y el estilo* de Benet, que reeditó en 1973 con un enjundioso prólogo; en tanto que las especulaciones de Ferlosio se organizaron en 1974 en los dos tomos de *Las semanas del jardín*. No debe obviarse que los tres escritores se encontraban, en el momento de ensayar sus reflexiones sobre la narración, en una crisis creativa. La de Martín Gaité se había abierto con el relativo fracaso de *Ritmo lento*; la de Benet consistía en la dificultad para dar cuerpo narrativo a la novela que había de ser *Volverás a Región* y, a la vez, legitimar su reivindicación del Grand Style en un contexto refractario a los alardes formales; la de Ferlosio, en fin, una pérdida de fe en la ficción que había desplazado su interés por el lenguaje desde el terreno del arte al de la ciencia.

En ese escenario, a finales de 1964 y después de muchos años sin contacto, una tarde se encontraron los tres por azar en el cruce de la calle Goya con Doctor Esquerdo. Contó Carmen Martín Gaité que desde ese primer encuentro, que se alargó hasta medianoche, se vieron con asiduidad. Gracias a la correspondencia que entonces anudaron Benet y Carmen, sabemos que el encuentro debió de ocurrir antes, en el verano, puesto que ya el 16 de julio Carmen le agradece a Benet su visita de la víspera y le invita a prestarle los *Ensayos de incertidumbre* –título primigenio de *La inspiración y el estilo*–, de los que Benet tuvo que hablarle en sus primeras conversaciones. Lo cierto es que, en otoño, Carmen había leído ya una versión de ese ensayo que toca «de una manera vivísima a las preocupaciones e incertidumbres que entorpecen desde hace tiempo mi “arrancar a escribir”», como le confiesa a Benet (Martín Gaité/Benet, 2011: 32). El bloqueo que sufre la escritora desde *Ritmo lento* (1963) la atormenta: «lo que no voy escribiendo, por escribir se queda», anota en julio de 1964 (2002a: 140) y Benet, que ya ha madurado su recusación de las musas inspiradoras a mayor gloria del trabajo sobre el estilo, le advierte que la parálisis tiene más que ver con la falta de voluntad que de inspiración (114). Él, por su parte, ha dado cuenta a sus amigos de los progresos en la elaboración de su futura *Volverás a Región*, de modo que en noviembre de 1964 Carmen puede exhortarle a que agilice la redacción (que sería la cuarta) a la vez que le suministra algunos consejos sobre la inteligibilidad del discurso y la limpidez de la historia: «El estilo debe ser claro y sin triquiñuelas que embarullen la trama» (2011: 43). Conociendo ya a Benet le avisa: «No te goces en desconcertar», salvo cuando el desconcierto emane de las contradicciones del tema mismo. Y como prevención contra estas amenazas le hace partícipe de un ejercicio que ella misma había practicado en *Ritmo lento*: «Imagínate que se lo estás contando a alguien» y que ese oyente interrumpe para pedir aclaraciones cada vez que no entiende algo. La artimaña pone en evidencia que el modelo de

comunicación narrativa que Martín Gaité toma como paradigmático es oral y presencial, un modelo en el que el oyente desempeña un papel crucial en la determinación del tono y registro verbales y en la totalidad de las estrategias discursivas de la narración, así como en la rectificación de estos mediante signos de aprobación, disgusto, incomprensión o aburrimiento.

En los meses siguientes, la escritora explica a Benet que el cruce de cartas que le propuso consiste en «ensayar un lenguaje intermedio entre la conversación y la narración escrita», a lo que el ingeniero hace la pertinente precisión de que en la primera la existencia de un interlocutor concreto facilita la expresión, mientras que en la segunda el interlocutor es abstracto y consustancialmente pasivo, por lo que el narrador escrito tiene que tomarse más molestias, «explicarle a veces más de lo que uno quisiera y hay que tratarle como a un párvulo» (2011: 49). En la misma carta, Benet disiente de su amiga en que el primer problema del escritor sea la búsqueda de un «lenguaje idóneo» –que él prefiere denominar «estilo»–, porque el estilo no es un punto de partida ni un medio para alcanzar otra cosa, sino el fin mismo, aquello a lo que propende la escritura literaria, como prueba con los ejemplos de Kafka, Proust y Faulkner. El primer problema de un escritor, por lo tanto, no es para Benet el estilo, sino «el objeto del discurso», la excusa que posibilita la puesta en marcha del lenguaje. Los escritores citados descubrieron, según él, que lo relevante no era de qué trata el discurso, sino la función del estilo. Estas consideraciones no satisficieron a Martín Gaité. Chocaban con la importancia que ella concedía al oyente o lector –en suma, al interlocutor–, cuya respuesta emotiva e intelectual, a su juicio, no podía excusarse. Si el estilo se constituía en objeto último de la narración, el efecto de esta en el receptor pasaba a un segundo plano, reducido así a fenómeno derivado y no primordial frente a la pugna subjetiva –y en último término solipsista– del escritor por forjar un estilo propio. De este modo, desentenderse del lector, engolosinado el escritor en los juegos retóricos y de lenguaje, es, para Carmen, un acto de irresponsabilidad egocéntrica.

Nada tiene de extraño que en su correspondencia con Benet surja en marzo de 1965 el tema de la responsabilidad a propósito de la distinción entre actuar y jugar, que él zanja deslindando el «actuar» como una actividad que ha de contar «con unas circunstancias que están dadas y entre las cuales no es la menos importante el prójimo», condicionamiento este que no se da en el juego. «Actuar» compromete una índole de actuación que responde a un patrón de conducta universal y a un orden moral; «jugar», por el contrario, no busca el bien general, sino el gozo particular y, en consecuencia, es una actividad que se sitúa fuera de la jurisdicción de lo moral, por lo que escapa a la condición de responsabilidad. Benet se pone a sí mismo como ejemplo que Carmen se resistió a aceptar: «yo soy un ingeniero responsable y un escritor irresponsable y procuraré seguir siendo ambas cosas mientras pueda o mientras tú –con tus discursos morales– me autorices a ello».

Treinta y un años después, la escritora recurriría a este pasaje para cerrar la segunda de las conferencias que dedicó en 1996 al escritor.

Entre 1964 y 1966, Benet se había ido convirtiendo en un interlocutor impuntual, respondón y temerariamente seguro de sus ideas, un corresponsal estimulante por su aguda inteligencia y desazonante a veces por su inflexibilidad. Carmen recordaría en esas conferencias «que discutíamos acerca de este tema de la interlocución, base para mí del deseo de narrar. No solíamos estar de acuerdo» (1999: 249). En efecto, porque si el tema se ventiló entre ellos desde el comienzo, también desde entonces se verificó una discrepancia que delataba dos poéticas de la ficción divergentes, aun cuando ambas nacieran de un común rechazo de la misión cívica o testimonial que comportaba el realismo social. Esa diferencia no impidió a Carmen dedicar «La búsqueda de interlocutor» a Benet, quien en una carta del 10 de abril de 1965 había utilizado la expresión al referirse a uno de los temas que tenían que abordar: «Lo que hay de búsqueda de interlocutor en toda obra literaria» (2011: 60). Fue por esas fechas cuando Benet le confió la penúltima redacción de *Volverás a Región*, cuya lectura, inevitablemente autoproyectiva, dio pie a Martín Gaité a una extensa nota que empezaba: «Mi enfermedad consiste en mi silencio», para proseguir: «Es forzoso imaginar un interlocutor, no puede uno salvarse de otra manera. Y si la imaginación no es capaz de forjarlo, se va uno tragando todo deseo de hablar, se va formando esa amalgama oscura, indescifrable y movediza que no se asienta ni se digiere» (2002a: 112). En estas palabras sintetizaba el fundamento de su poética: la condición necesaria para la actividad narrativa es la existencia (previa o construida) de un interlocutor, sin el cual la materia caótica que tomaría cauce en la escritura se acumula en el escritor confuso como un montón de desechos («basura», dice ella). A Benet le reconoce valentía, la de «vomitar para afuera» en esa novela, la de sacar a la luz los pudrideros que ella mantiene invisibles. Después de esa lectura, Carmen recibió una enjundiosa carta de Benet cuyo asunto era, a grandes rasgos, la función del narrador y que deja entrever la mucha conversación precedente sobre el mismo tema. Benet estima que las fantasías de la imaginación infantil y juvenil en las que el yo se magnifica como héroe, sabio o genio –para gratificación del yo trivial– no tienen carácter narrativo porque en ellas prevalece la visión de uno mismo sobre la verbalización (el estilo), que es lo propio del relato. Cuando a esa edad temprana el sujeto adopta el papel de narrador, entiende Benet que lo hace para producir un relato que preferiría disfrutar como oyente, «narrado con los mismos colores y temas pero puesto en labios de una tercera (segunda, más bien) persona». A falta de esa voz externa, el narrador se convierte en un auditor que se toma el trabajo de contar la historia que él querría oír. Pero este mecanismo de autosatisfacción narrativa se mantendrá si, superada la edad narcisista, se le coge el gusto al arte de narrar: «nunca –por mucho que le haya desengañado y aburrido– dejará de ser auditor el narrador» (2011: 76).

De este modo, la búsqueda del interlocutor que obsesiona a Carmen Martín Gaité carece en parte de sentido porque el interlocutor «está encontrado desde la primera edad: es uno mismo; lo es entonces y no dejará de ser ya nunca» (76). Y si el narrador ha trascendido su persona y se ha convertido, en definitiva, en escritor entrando con su relato en la intimidad de un lector real, los interlocutores que se comunican no lo hacen «en calidad de narrador uno y auditor otro sino en calidad de auditores los dos» (77). En el acto de lectura, pues, son dos lectores los que entran en relación. El análisis de Benet, que subraya la autonomía del texto literario y que, en la irrestricta libertad hedonista del narrador, reserva al auditor un papel secundario y pasivo, no era doctrina fácil de aceptar por su amiga, pese a que Carmen sabía que el primer lector del relato (y el más exigente) era el propio autor.

Pocos meses después de esa carta, Carmen ordenó sus ideas en «La búsqueda de interlocutor», vinculando desde el principio la capacidad narrativa con su «satisfactoria realización en la conversación con los demás» (2000: 23). Ahí coincide con Benet en que el deseo de salvar la experiencia fugaz (o de construir ensoñaciones y fantaseos) comporta un «primer estadio de elaboración solitaria donde la búsqueda de interlocutor no se plantea todavía como problema» y en el que las historias se las cuenta uno mismo antes de que exista la necesidad de contárselas a otro. Carmen echa mano de la película *La vida secreta de Walter Mitty* (1947) para ejemplificar al sujeto que maquilla retroactivamente su historia atribuyéndose actitudes heroicas donde estuvo apocado o desbordado: para ella ese narrador fullero no solo pretende mejorarse ante los demás, sino «dar salida a esa capacidad narrativa atrofiada frente a episodios demasiado vulgares» (24). Sin embargo, este mismo ejemplo se lo había refutado Benet en la carta antes citada, juzgando a Walter Mitty un narrador inmaduro que crea el relato del que hubiera querido ser oyente.

Entiende Martín Gaité que la superioridad de la vida inventada, o de la mentira, frente a la experiencia vivida se debe a que, mientras que en esta somos pacientes de lo que sucede («las cosas nos pasan»), en aquella somos dueños de los acontecimientos, «hacemos pasar» las cosas; en este control es donde ella estima que «radica la esencia de toda narración». Esa vida inventada parte de un material en bruto que es el contenido de la memoria, aderezado con ingredientes allegadizos procedentes de los sueños, la literatura o el cine. Esa memoria elaborada demanda un interlocutor, pero no uno cualquiera sino uno en «disposición de sosiego y complacencia indispensable para engendrar las narraciones cuidadosas», lo que es pertinente a las narraciones orales. Es preciso un «destinatario propicio» porque la materia íntima no se le puede contar a cualquiera ni de cualquier manera. Si no comparece en el momento justo ese interlocutor, «la narración hablada no se da». Pero si el narrador oral está limitado por las circunstancias de la realidad circundante, «el narrador literario las puede quebrar, saltárselas, puede inventar ese

interlocutor que no ha aparecido y, de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y en el mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlas» (2000: 27). Este destinatario inventado no deja de ser una función semiótica de todo discurso narrativo (a la que remiten el lector modelo de Umberto Eco o el lector implícito de Wolfgang Iser), pero que lo postule Carmen Martín Gaité pone de manifiesto una concepción comunicativa de la narración literaria según la cual esta nace como un dispositivo compensatorio del anhelo insatisfecho de comunicación: «nunca habría existido invención literaria alguna si los hombres, saciados totalmente en su sed de comunicación, no hubieran llegado a conocer, con la soledad, el acuciante deseo de romperla» (28). De ahí que puntualice: «Me limito a señalar que se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico» (28-29).

A los dos meses de publicarse «La búsqueda de interlocutor», Benet, en una nueva misiva, le escribe, entre otras cosas, sobre el placer intelectual, que él considera «solitario y casi mecánico», desligado de otras recompensas como puedan ser el aplauso del público o el bien ulterior que se derive para la comunidad. Ilustra su opinión con el ¡eureka! de Arquímedes, aquel «grito de alegría intransferible» resultante del placer «primero circunscrito a la alegría de la razón que ha encontrado lo que buscaba», palabras que citan tácitamente el ensayo de Carmen en *Revista de Occidente*, continuando así un diálogo que rebasaba los textos escritos para incluir las conversaciones personales. Pero si Arquímedes quedaba muy lejos, Benet encuentra un ejemplo más cercano de sabio absorto en el gozo intelectual de una búsqueda que se legitima a sí misma, Rafael Sánchez Ferlosio: «mi admiración por él descansa en buena medida en la envidia que me produce la fidelidad con que obedece al primer placer intelectual –el solitario y orgánico– y sabe soslayar las dádivas de los derivados» (2011: 132). A juicio de Benet, la tarea del escritor no es muy distinta, en su absoluta falta de fines que la trasciendan, a la del sabio que persigue ese placer intelectual; de hecho es una y la misma cosa, un empeño de búsqueda que se cumple o se frustra en sí mismo, a diferencia de lo que ocurre en el coloquio social. Se lo recordará a su amiga en febrero de 1968, con *Volverás a Región* recién salida de la imprenta, cuando Carmen le proponga escribir un libro al alimón y él le responda con desgana, advirtiéndole que él va a esa «aventura nupcial» con lo puesto: «protesto pero transijo» (164).

El proyecto no salió adelante y la relación de los amigos empezó a distanciarse, mientras Benet se iba erigiendo en el ídolo literario de la generación *novísima*. En 1970 Carmen le escribe para felicitarle por su cumpleaños, descartando la llamada telefónica que había sido habitual porque «desde que estás tan descaradamente entregado a la exhibición y publicidad de tu propia persona física de escritor de moda [...], he pensado que mi llamada la meterías en el mismo saco que la de

Molina Foix, Ana María Moix o cualquier *oix* similar» (173). La siguiente carta conservada es de 1973, un acuse de recibo de 5 *narraciones* y 2 *fábulas* en el que, entre algunos halagos, se filtra cierto desabrimiento. Le parece que su amigo empieza «a hinchar el perro» y que el primor de su prosa, «de todos ampliamente conocido, brilla aquí con unos destellos precursores de bizantinismo y ocaso» (174), pero lo más importante es que en ninguno de los textos ha acertado Benet a evadirse del problema que aqueja a sus escritos: su autocomplacencia en la dificultad: «Y esas virguerías formales con las que intentas coronar la fama indiscutible que te oprime no son en absoluto búsquedas reales ni bienintencionadas de solución alguna. Vira. Te lo digo de verdad» (175).

Las antiguas diferencias respecto a la función del narrador y el interlocutor en la escritura literaria salieron a escena con la entronización de Benet y su poética narrativa por parte de los jóvenes del 68. En otoño de 1973, Carmen publica la compilación *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* y la dedicatoria al ensayo de 1966 crece ahora con un significativo estrambote: «Para Juan Benet, cuando no era famoso». Para entonces, el proyecto de *El cuento de nunca acabar* ya ha empezado a cobrar cuerpo (el título es de noviembre de 1973), alimentado por los apuntes de sus *Cuadernos de todo*, unos «apuntes sobre la narración, el amor y la mentira» en los que la figura axial es el otro, auditor, amado o embaucado al que en los tres casos hay que suspender, envolver y cautivar. En el cuaderno 6 anota que «Encontrar una forma nueva de hablar y de escribir equivaldría también a inventar un oyente para esas palabras y a inventar, por ahí, una relación distinta de las habitualmente admitidas» (2002a: 161). El empeño innovador, por consiguiente, comporta la invención de un destinatario nuevo (que no puede ser más que una función del relato); esto es, como precisa Carmen, que «Hay que criar a los oyentes». Ese «criar a los oyentes» se deslizará fácilmente hacia un «atender e incluso mimar a los lectores reales» no oprimiéndolos con un discurso abstruso ni abrumándolos con un alarde de malabarismos formales. Por eso considera que la narración válida es aquella en la que «la carga del “yo” del narrador no te sepulta y aburre, no te impide el desahogo preciso para seguir asistiendo desde tu sitio a la narración» (237). Esta idea es recurrente en sus apuntes de 1974. El lector debe sentirse cómodo, no intimidado, y el narrador tiene el deber de ponerse en su lugar, tomarlo en consideración, y no desdeñarlo o reducirlo a un accidente fortuito. Muy cerca de sí tiene Carmen a dos escritores que representan su modelo vitando: Benet y Ferlosio. La escritura de este se le antoja «antipática», y es que su esposo «se niega a ver el rostro de ningún interlocutor ni a tenerlo cerca ni a enterarse de sus dificultades» (264), a pesar de que sabe que «estamos en los mismos pagos hace muchos años, enfrentándonos al lenguaje desde diferentes flancos». Cuatro meses después de escribir lo anterior, ella está leyendo la primera de *Las semanas del jardín*, en cuyo párrafo 41 atrae

su atención el giro «ponte en mi lugar». «Esto tiene mucho que ver con mi tema de la interlocución», anota (335), y enseguida pasa a considerar que el «pintor casual avasalla, ignora y desprecia al espectador: creo que ni siquiera intenta educarlo sino *l'épater*. Su público son los que “conmigo van”, esa otra tropa de avasalladores que (sin comunicarse, por otra parte, tampoco con él) andan en cumbres experimentales semejantes, cegando todas las salidas, quedándose solos y exasperados» (335). Si sustituimos «pintor casual» por «Juan Benet», no cometeremos una grave traición a la autora. Tres días después, el 5 de enero, transcribe una cita y le pone una elocuente apostilla: «“En rigor, el momento de la relación comunicativa juega en todas –absolutamente todas– las formas de significar”. Que seres como R.[afael] o J. Benet solo lo vean a través de la crítica literaria hecha a base de sudores sobre textos, les aboca a su esencial soledad, tan faulkneriana, por otra parte» (338).

Esa soledad no fue siempre faulkneriana, o solo en los mejores casos, cuando en torno a 1970 se produjo un relevo en el repertorio estético de la narrativa española que exacerbó el valor de la experimentación con las estructuras y el lenguaje. Los resultados de esta empresa tendieron a desafiar al lector, que se enfrentaba a textos tupidos y hoscós, de difícil deglución y peor digestión, en los que la trama brillaba por su ausencia y el discurso se ariscaba a base de barroquismo lingüístico, descoyuntamientos de la temporalidad o la lógica, conmutaciones de las voces, bruscas elipsis y otras técnicas de oscurecimiento. Nada tenía que ver aquel modelo narrativo que recuperaba bulímicamente hallazgos técnicos y temáticos de la modernidad con el concepto de narración ilusionista y afectiva sobre el que Martín Gaité desarrolló su reflexión y su propia obra. Esta disparidad esencial encuentra en *El cuento de nunca acabar* un testimonio de meridiana claridad, sobre todo en los diecinueve capítulos de la sección «A campo través». Pero el libro no solo contiene una exposición de su poética personal, sino que coincide con la defensa de la narratividad que, como reacción a las desmesuras experimentales, tuvo lugar a mediados de los setenta e inspiró otro ensayo memorable, *La infancia recuperada* de Fernando Savater; un libro, dicho sea de paso, que apasionó a la escritora comprensiblemente por cuanto lo emparentaba con su propio proyecto.

Todo *ECNA* está recorrido por la apología de la narración como nexo comunicativo entre un narrador gustoso, dispuesto a desplegar todo su repertorio de añagazas para hechizar a su receptor y transportarlo de su universo factual a otro imaginario, y un lector deseoso de ser transportado, curioso y participativo. Cada uno de estos factores es objeto de numerosas metáforas, disquisiciones, ejemplos y anécdotas (muchos tomados de la infancia). En contrapartida, es constante la reprobación de los narradores forzados o empeñados en la tarea de contar como a regañadientes, de los que no permiten romper «el bloque distante y homogéneo» del texto, de los narradores ensoberbecidos que se cierran al diálogo y cancelan su texto dejando fuera al lector. La novela óptima habrá de ser, así, la que

sacia la sed humana «por enterarse de lo que les ocurre a los demás, por asomarse al envés de sus vidas» (2009c: 70), haciendo del lector un testigo desahogado cuya atención ha sido espoléada por la correspondiente atención previa hacia él del narrador. Es en el capítulo «El interlocutor soñado» donde la escritora arremete más directamente contra el narrador desatento con sus receptores. «Por desgracia – dice –, muchas de las narraciones de los adultos, incluso algunas de las que pueden ser juzgadas como expertas desde un punto de vista gramatical o literario, adolecen de ese menosprecio hacia el posible destinatario». Le parece este un vicio difícil de desarraigar en quien lo ha contraído, cuyo latido, por debajo de la aparente brillantez del discurso, lastra su alcance. Los narradores que lo sufren le parecen insolventes, no saben contar bien (aunque sean admirables prosistas), porque «solo se contará bien cuando se imagine el gesto de quien va a escucharla [la historia] al calor del entusiasmo comunicativo y no desde la mazmorra del despecho» (118). Y es que los mejores y más expertos narradores saben que lo primero ha de ser «invitar a otro a embarcarse en la historia que le cuentan», porque su «éxito está en lograr hacerla creíble» (160). *ECNA* es, como su autora declara en la tercera parte, «Ruptura de relaciones», un libro inconcluso o, más exactamente, abandonado: «¡Basta! Me falta muchísimo, pero basta. No es que lo acabe, es que lo dejo. Lo dejo sin acabar» (221).

En todo caso, *ECNA* se organiza de acuerdo con una estructura narrativa cuya trama es la de las relaciones (amorosas) de la autora con el tema de la interlocución y su deseo de consumarlas escribiendo justamente este libro. Como toda historia amorosa, esta se inicia en la incertidumbre, con un principio vacilante (los «Siete prólogos»), continúa con un periodo de plenitud sembrado de pequeñas narraciones del pasado («A campo través»), concluye con una «Ruptura de relaciones» y deja tras de sí los restos del naufragio, los pecios que aquí ocupan la cuarta parte del libro, «Río revuelto». Y, como no podía ser de otro modo, también en este archipiélago de fragmentos encontramos abundantes reflexiones sobre el grado de obstrucción, tedio, suspensión o embaucamiento que el narrador puede crearle al lector. Véanse, sin más, «El aburrimiento», «La narración avasalladora», «El proselitismo», «Invención del interlocutor», «Relaciones entre narrador y oyente» o «Narración “Tanathos”», que no es sino la que «cae [sobre el lector] como un alud que no admite controversia». Las notas sobre la narración defectuosa son frecuentes y es imposible no entrever en ellas a Benet y, en otro sentido, a Sánchez Ferlosio. Baste echar un vistazo a uno de esos apuntes, «Narrador olímpico», donde se consigna la existencia de narradores que «escriben o cuentan de una manera muy antipática». El adjetivo repite el que había aplicado en sus *Cuadernos* a Ferlosio, pero la descripción que hace del olimpismo narrativo –con alguna reverberación personal– es aplicable también a Benet: «La misma dificultad para sentir “simpatía” por los demás, para “padecer con” que posiblemente los

aqueje en la vida, se les nota en su ignorancia del interlocutor, de cómo se desespera alargando la mano hacia otra mano que no encuentra». Martín Gaité no utiliza medias tintas al describir el método de estos narradores: «Arrojan sus palabras o sus escritos desde una especie de olimpo, ignorantes de la insatisfacción que provoca ese texto en el que ellos solos se enroscan, exhibiendo su onanismo con gesto displicente y superior. No provocan la perplejidad para divertir a nadie, o para invitar a una pesquisa, sino simplemente para ser admirados». Y de ese análisis debilitado por el juicio de intenciones final pasa a constatar un estado de opinión en la sociedad literaria del momento, esto es, de comienzos de los setenta: «Y lo suelen conseguir [ser admirados], porque hay muchos papanatas en este mundo. Mucha gente que suspira abrumada y dice: “¡Si no lo entiendo, qué bueno debe ser!”» (2009c: 242).

Podemos espigar aún otra reacción de contrariedad, anterior en un par de años a ECNA, en esta ocasión provocada por unas declaraciones de Juan Benet al diario *El País*. Carmen redactó una réplica que no llegó a publicar, pero que sí envió a su amigo⁹. La opinión de Benet acerca de lo fácil que resulta escribir una novela con argumento («lo más fácil del mundo. Lo difícil es hacerla sin argumento») no era en absoluto nueva y volvió a expresarla tras quedar finalista en el Premio Planeta con *El aire de un crimen*, una novela precisamente con argumento. Los párrafos de su amiga no disimulan la irritación e inciden en el reproche que ella le había hecho muchos años antes de propender a la dificultad por la dificultad, sin finalidad que la justificara. En sus términos, «la retórica del “más difícil todavía”» no es aval que garantice nada fuera del mundo del circo, donde mérito y dificultad pueden emparejarse. El valor literario de la obra es indiferente a los sudores que le costó a su creador, «que quede bien claro». Y remacha con meridiana claridad su punto de vista: «Un libro, cuando cae en nuestras manos, lo que tiene que lograr es interesarnos, hechizarnos, saber embaucarnos, por el procedimiento que sea, para que lo leamos con placer», insistiendo en que, «para mí, ya digo, cuando un escritor logra arrebatarme a ese mundo de ficción donde se olvidan la propia biografía y los sinsabores cotidianos, cuando consigue que le preste credibilidad a lo que me está contando –tenga mucho argumento o tenga poco– digo que el libro es bueno» (2011: 189). Si esta réplica pudo no trascender la esfera privada, sí lo habían hecho sus opiniones a través de sus reseñas en la prensa. En 1979 había sido muy clara al titular «Los recursos del pelmazo» su nota sobre *Narciso*, de Germán Sánchez Espeso –Premio Nadal el año anterior–; pero unos meses antes, con mayor contundencia, había apuntado a un blanco nada enigmático al reseñar *Las lecciones suspendidas* de Félix de Azúa:

El prestigio de las «élites» modernas se apoya sustancialmente en la apología de lo abstruso, es decir, en la hipervaloración de la dificultad que la obra literaria presenta para ser descifrada por aquellos a quienes presuntamente va dedicado el enrevesado mensaje. Pero lo curioso es que este prestigio del

escritor empecinado en impedir a toda costa que se le lea y en demostrarnos que escribe para no decirnos nada que podamos entender, se edifica gracias a la complicidad y papanatería del propio lector a quien olímpicamente se desprecia (2006: 204).

Carmen Martín Gaité encontró en el pensamiento literario de Benet primero y en su ejercicio literario después un catalizador de su propia poética narrativa que le permitió cristalizar inquietudes antiguas y definir por oposición su propia poética de la interlocución narrativa. La última ocasión en que lo hizo no tenía el propósito de hablar de sí misma, sino de Benet, y este hacía tres años que había fallecido, lo que pudo eliminar cohibiciones anteriores. Fue en las dos conferencias que en 1996 le dedicó en la Universidad de Salamanca, treinta años después de la publicación de *La inspiración y el estilo*, ensayo en el que centró su disertación. Ya en la primera conferencia, la escritora estableció que a Benet le convenía un «éxito indudable pero minoritario», por cuanto «estaba decidido a hacer sudar cada vez más la camiseta al lector de sus textos» (1999: 241) y señalaba su «complacencia en intensificar la dificultad». En opinión de Carmen, obstinado Benet en no arrodillarse ante la inspiración, había acabado por lograr que fuera «su prosa lo único que se salva de la hoguera» (243). Esa contundencia iba a marcar el tono de la segunda conferencia, que se inicia con un retrato de la personalidad imperiosa del escritor. En algunos de los rasgos que le atribuye es muy difícil no columbrar reproches retroactivos cuyo común denominador es el egocentrismo que llevó a su amigo a desentenderse no ya de su eventual interlocutor, sino de «los compañeros de letras que le dieron pie a su excursión» (252) y la desconfianza ante los discursos ajenos. La severidad del juicio no aminora conforme avanza el análisis. Se reitera la imputación de incapacidad para mantener una interlocución equilibrada, debido a la tendencia benetiana a extraviarse en sus argumentos, a su indiferencia a la contradicción y a la borrachera del estilo. A este defecto añade Martín Gaité otros, como la ignorancia de la tradición literaria española, pues no de otro modo se explica su menosprecio de toda la narrativa posterior a Cervantes, o la gratuidad con que subestimaba la novela con argumento y aquí recuerda el episodio que antes hemos evocado.

En la penúltima carta que se ha conservado entre los dos amigos, el 20 de noviembre de 1985, y en circunstancias muy tristes, Carmen se despide de Benet diciéndole que le gusta muchísimo ver su letra y precisa que «tu caligrafía es la única emanación de tu ser que no ha sufrido deterioro alguno»; por eso mismo debería dar sus «obras siempre escritas a mano. Tal vez ganaran en estilo y transparencia». Pero mientras Carmen escribió con pulcra caligrafía para los otros, Benet prefirió escribir a máquina para sí mismo.

Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaité: el ojo, la mano, la voz

Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia)

Un antecedente narrativo

En Carmen Martín Gaité lo verbal y lo visual están siempre enlazados y persiguen una meta común: asir la vida y dejar huella. Hay que hacerlo con los lenguajes disponibles, pero la autora no paró de desbrozar caminos: lo demuestra en sus ficciones, lo argumenta en sus ensayos y lo confía a sus papeles privados, entre los cuales se encontraba el cuaderno *Vision of New York* (el título del original está en inglés, se tradujo al español cuando fue editado póstumamente [Martín Gaité, 2005]).

Para abordar el problema de la representación que plantea esta obra, parto de «Ruptura de relaciones», la tercera parte de *El cuento de nunca acabar*, donde la autora anuncia que va a publicar lo hecho, si bien reconoce que es «un proyecto inconcluso» (2009c: 215). La decisión se debe a un descubrimiento definido como «excepcional», que se encontraba originariamente en uno de los *Cuadernos de todo*. Esas páginas del diario fueron luego arrancadas y guardadas en una carpeta azul, con el título de «Frustraciones e incompletos» (222). Encontrada por azar el 21 de agosto de 1982, la carpeta azul marca un antes y un después en la vida de la escritora. Aquel hallazgo fortuito es tan iluminante que Carmen Martín Gaité decide abandonar la trabajosa redacción de *El cuento de nunca acabar* y, para dejar constancia de sus razones, reproduce en cursiva esas páginas cruciales. Llevan la fecha del 31 de julio de 1964 y dan cuenta del paseo que, al caer de la tarde, la autora dio con su hija de ocho años por la carretera de El Boalo, un lugar familiar que sin embargo le iba a deparar una gran sorpresa. Esta es, en síntesis, la situación: la luz va menguando, el perfil de las montañas es nítido, pasan lentamente las vacas. La escritora se ha parado con su niña a coger moras de una zarza y de pronto alerta sus sentidos, descubre una reciprocidad anómala entre su propia existencia y la existencia del mundo natural. El gusto, el olfato y la vista actúan a la vez, la sinestesia remite al cuerpo, cuyas sensaciones y emociones despliegan fenómenos que la autora nombra acudiendo a una semántica mística: «el olor de las vacas, el sabor de las moras y el color que tenían en aquel instante las nubes se fundieron dentro de mí de una forma tan vertiginosa y simultánea que sentí un éxtasis raro y

me flaquearon las piernas, como si hubiera bebido un filtro de eternidad» (223). Es una adhesión que la desorienta y vuelve inestable el paradigma de lo que sabe. Por estar físicamente presente y haberse entregado sin premeditación a esa incógnita, Carmen Martín Gaité capta una vivencia extraña que *da lugar* a una temporalidad sobrehumana. Sucede allí, en El Boalo, en esa fecha y esa hora concretas, donde se juntan lo puntual y lo ilimitado, lo corriente y lo extraordinario. Es una experiencia límite que, en lo que tiene de irreconocible, vuelve patente el error del entendimiento. Dicho de otro modo, la insuficiencia de esa fe perceptiva impide identificar las cosas a simple vista (Ricoeur, 2005: 72-73). Hay acontecimientos porque hay alguien al que le ocurren cosas y ese sujeto las enfoca desde su perspectiva individual (Merleau-Ponty, 2000: 419). Al igual que todos los humanos, la autora es un sujeto en transición, expuesta al azar de revelaciones que la dejan sin palabras. Tras aquella experiencia, Carmen Martín Gaité guarda un silencio estupefacto y, cogida de la mano de su hija, que tal vez haya notado algo parecido, mira y camina lentamente, hasta que la niña rompe a hablar. Preocupada por guardar aquel espectáculo mientras aún está sumergida en él, la pequeña da una muestra de lo que es la consciencia trascendente: «Dijo que qué bonito sería saber dibujar todo aquello que se ve exactamente igual a como es, pero con todos los detallitos que haya hasta en lo más escondido, de bichos, hierba, piedrecitas, pajas y hoyos, todo, un dibujo completo donde no quedara nada por meter, “también lo que no se ve, ¿sabes?”», y lo decía muy excitada, con el entusiasmo de imaginarlo y la impaciencia de considerar su dificultad» (2009c: 223).

La escritora reconoce en su hija una ansiedad análoga a la que ella experimentaba cuando tenía esa misma edad y en situaciones parecidas, en la aldea gallega de San Lorenzo de Piñor. El orden cronológico de los recuerdos desaparece, sustituido por la vivencia de un tiempo remoto que aflora en escorzos autobiográficos que se expanden por contigüidad o contagio sentimental. Es la hija la que provoca esa deformación anacrónica y emocionada, preguntándole a la madre por el peinado que llevaba de pequeña y por los zapatos, los libros, los primos, la aldea... Cuando las dos, muy compenetradas, están a punto de concluir su paseo, descubren junto a la verja de la casa un pequeño sapo de ojos brillantes que les sostiene la mirada sin huir. Es un reconocimiento simétrico, algo escandaloso para la herencia metafísica, tan acostumbrada a concebir a sujetos que señorean los objetos, especialmente si no son humanos. Aquí, en cambio, el gesto es mutuo, de viviente a viviente, rematando una relación intersubjetiva con el otro y lo otro que, sin haberlo previsto, dará mucho que pensar y hasta padecer. Se ha abierto para la escritora un camino accidentado. Por la noche, cuando se acuestan, ni la madre ni la hija consiguen conciliar el sueño. Calladas y pendientes la una de la otra, miran por la ventana, ven una estrella fugaz, hasta que la niña le pregunta a la madre: «¿Por dónde empezamos a hablar esta tarde?» (226).

He aquí la cuestión del comienzo, el punto de partida de cualquier proceso racional que apunta al conocimiento, al trabajo del intelecto (Cacciari, 1990: 21). De todas las vivencias que aquella tarde les había desplegado, la niña elige el diálogo con la madre, entreteje el lenguaje comunicativo con su horizonte terrenal y consanguíneo. Quince años después, en el *Cuaderno de todo* número 13, Carmen Martín Gaité se confesaba a sí misma que tampoco sabía cómo empezar *El cuento de nunca acabar*: «Escollo del orden y el desorden, que está siempre debajo de todo. ¿Cómo escoger un comienzo? ¿En qué se funda que un criterio de organización nos parezca más de fiar que otro? O se habla de las cosas o se calla uno, pero el orden lo van marcando ellas mismas, según salen» (2002a: 320). La dialéctica fenomenológica sigue allí, con su dualismo activo y pasivo.

En cambio la niña es confiada, no duda de la posibilidad de guardar lo que la había impresionado, propone echar mano de un medio narrativo. No recordaba haber fantaseado primero con una mimesis visual. La madre se la menciona: «Empezaste tú. Porque dijiste que te gustaría saber pintar lo que se ve y lo que no se ve» (2009c: 227). Cuando la niña por fin se duerme, la madre vuelve a solas sobre lo esencial de la cuestión. Piensa si todo aquello podría convertirse en una novela, encauzando la experiencia inolvidable hacia un género que para ella es tan testimonial como la historiografía. Ensaya pues un comienzo estéticamente atractivo, pero le parece una impostura, conociendo las aporías del pensamiento y de la discontinuidad del discurso que tiene que afrontar en su rol de autora, es decir de responsable de la unidad y coherencia de un texto (Foucault, 1992: 16-17). Tras buscar sin éxito la configuración literaria adecuada, Carmen Martín Gaité pasa a una hipotética maestría pictórica, concluyendo que, aun pudiendo registrar todos los detalles, tampoco lograría su fin. De hecho, aquella hipotética pintura omnicomprendiva tendría que incluir, por un lado, el paisaje «igual a como era fuera de nosotras»; por otro lado, tendría que enseñar la metamorfosis que ella y su hija habían producido en el propio paisaje, «al ser mirado por nuestros ojos e incorporado a cada una de nuestras trastiendas separadamente y a la relación de ellas entre sí (ya que en la contemplación de la tarde jugaba un papel tan importante nuestro parentesco)» (2009c: 228). Lo que está en tela de juicio es la modalidad del conocimiento, porque aquella vivencia se convierte solo parcial y ambiguamente en conciencia. Aquí la presencia –la existencia del cuerpo con sus movimientos intencionales hacia el entorno– ha subvertido la posibilidad misma de la representación. El hallazgo primigenio de un linaje común entre aquella porción de mundo, sus criaturas y la pareja madre/hija aparece irreductible, no se deja tematizar por la razón ni integrar en una forma fidedigna de memoria. La apertura perceptiva ha definido para Carmen Martín Gaité un espacio particular a expensas de un espacio único, un fondo global que ahora le resulta inaprensible: «Y es que no se puede. Lo más que puede pasar a veces es intuir la carencia de ese conjunto,

sentir su sed desde el desierto, su aguijón, pero otra cosa no se puede, no llegaría el tiempo de toda una vida para intentarlo, aunque no nos dedicáramos a otra cosa hasta morirnos o terminar locos, no, sería inabarcable, sería el cuento de nunca acabar» (228).

Decir el sentir: es este el reto apremiante, ya que la sensibilidad es, según Lévinas, «una *modalidad* del gozo» que no se conoce mientras se está viviendo (1987: 154). Cuando brota el anhelo del sentido, Carmen Martín Gaité averigua que las palabras no están a la altura de aquella circunstancia, cualquiera que sea el género literario elegido, incluso el de la poesía. Comprobemos ahora lo que ella anota en su diario aquel 31 de julio de 1964. Descubrimos que, comparado con la versión publicada en *El cuento de nunca acabar*, el texto original es una especie de guion, más escueto y apesadumbrado con respecto al problema de acoplar lo sucedido a un molde verbal. Hay un pasaje especialmente significativo para la poética que Carmen Martín Gaité irá encaminando –metafórica y concretamente hacia la práctica del *collage*. Tras admitir que el talento literario ya no le basta para comprender lo que le había sucedido aquella tarde, la autora encara su crisis: «ahora no puedo reposar en nada de lo que escribo; por eso enmudezco días y más días. Todo lo escrito no puedo verlo más que como retazos, tentativas que no hacen sino acuciar mi desazón». Enseguida se le ocurre la pregunta crucial: «¿Por qué esta insuficiencia de las formas? Cuanto más fácil parece, más desconfío». A falta de una solución, la autora cierra esa página con un interrogante mucho más angustiado que el final, integralmente rehecho, que insertaría en *El cuento de nunca acabar*. Aquel 31 de julio de 1964 el bloqueo artístico le parece infranqueable: «¿Qué haré para escribir, para estrellar todo lo que me bulle? ¿Contra qué muro? ¿Dónde dejar la marca?» (2002a: 142-143). Cuando transcribe, adaptándola y en parte reinventándola, esta entrada del diario, Carmen Martín Gaité es alguien que ha aprendido la lección de lo que se siente y desborda. El 21 de agosto de 1982, en El Boalo, ella renuncia a orquestar racionalmente *El cuento de nunca acabar* con esta constatación: «Ahora veo bien claro que el verdadero argumento del cuento de nunca acabar, lo que me enamoró de él, era la dificultad misma de abarcarlo, de darle forma» (2009c: 218).

Vivir para enseñarlo

Cuánta concreción troceada se necesita para designar la trama y la urdimbre de un texto escrito. Conocemos bien cómo Carmen Martín Gaité encontró luego las fórmulas, novela tras novela. Son transacciones siempre diferentes con el canon narrativo, ante el cual ella ni se amotina ni se rinde: galvaniza a cada paso la competición. El *logos*, con sus eslabones de causas y efectos, es el obstáculo. Por

un lado, la autora lo debilita con las metáforas que se abren al dominio de las imágenes. Decía Aristóteles que estas figuras pintan la realidad en acción, la «ponen ante los ojos» (Ricoeur, 2001: 53). Por otro lado, desmenuza la fluidez consecucional del *logos* introduciendo soluciones de continuidad en el rumbo espacio-temporal de sus ficciones, de manera que la intriga resulte muy lagunosa, pero inteligible. Queda afectada la coherencia de la estructura, en cuanto a veces hay conexiones contradictorias o silenciadas. Sin embargo, la inferencia, en el sentido de ilación o implicación, está siempre a salvo y le toca al lector llevar a término la tarea. La práctica inductiva e hipotética, la que no conlleva certezas pero admite revisiones y da cabida al enigma, cimienta todas las historias de Carmen Martín Gaité, especialmente las que publica en la última década de su vida, donde la mayoría de los protagonistas pintan, dibujan y hacen *collages* si les cuesta expresarse solo con palabras. Cuentan con lo que ven y se acomodan a los retazos del saber, de acuerdo con el papel fundamental que ha ido adquiriendo la mirada en la poética de la autora (Bautista, 2011: 5-34). El personaje paradigmático es sin duda Sofía, en *Nubosidad variable*. Esta mujer, que escribe y dibuja «en plan *collage*», es una especialista de lo inacabado o imperfecto: «No me salen más que cuentos incompletos, todos son cachitos, y los voy uniendo como puedo, pero quedan cachitos para dar y tomar, vivos y coleando, empujándose para entrar en el argumento» (Martín Gaité, 2009d: 479-480). Sofía no sueña con atrapar el «conjunto» y contarlo todo. Es un doble posible de la propia autora, que en un poema publicado en 1986 escribió estos versos: «Todo es un cuento roto en Nueva York / donde ninguna trama se ha de tener por cierta» (Martín Gaité, 2010c: 654). Este poema compendia el aprendizaje esforzado que los *collages* de *Vision of New York* testimonian.

Nacieron por casualidad, al poco tiempo de llegar la escritora a la gran metrópoli, en septiembre de 1980. Se quedaría hasta Navidad para dar un curso en el Barnard College, una actividad en la que vierte entusiasmos y energías. Pero eso no basta para hacerse a una circunstancia extraordinaria que perturba la relación entre el vivir, el saber y el hacer literario. La ciudad la deslumbra y emociona, erosionando su vínculo con la escritura, en particular con la ardua prosecución de *El cuento de nunca acabar*. El diario que Carmen Martín Gaité escribe a la vez que confecciona *Vision of New York*, se abre con este veredicto: «New York es una mezcla de agobio y libertad» (2002a: 425).

El paso de las semanas no mitiga la contradicción, pues la escritora tarda en contraer hábitos metropolitanos, sigue siendo una extraterritorial. Entrevistada en noviembre para un programa de televisión, subraya el conflicto entre el hábitat metropolitano y la práctica de la escritura: «Es un mundo tan chocante y plagado de cosas diferentes a las que estoy acostumbrada a ver, tan fascinante y tan rápido que ni siquiera me da tiempo a apuntar todo lo que me sugiere. Llueven las

impresiones demasiado deprisa» (Gazarian Gautier, 1981: 11). Cuando la entrevistadora le cita su novela *Ritmo lento*, Carmen Martín Gaité añade: «Pues aquí se ha roto ese ritmo, aquí me gustaría más ser un pintor o un fotógrafo que un escritor, es como si la palabra se rompiera en pedazos y se volviera inservible, no da tiempo a apuntar nada ni a pensar nada despacio» (11-12). Vuelve la angustia del retazo que no lleva a nada concreto o completo, es decir, a la perfección del texto acabado. Cualquier tentativa de representación desemboca en algún tipo de incumplimiento. La autora tiene experiencias que no se dejan decantar por el instrumento de la palabra escrita. Aun cuando no la someta del todo a las normas del *logos*, queda el lastre de las instituciones y convenciones que rigen el sistema literario y que cada escritor puede amoldar a su medida o estilo, pero jamás abolir. Ahora ella no puede perseverar en sus ajustes narrativos. Necesita integrar los signos verbales con otro medio de expresión, con los signos del lenguaje figurativo.

Años después, recordando lo mucho que le costó asumir la soledad en Nueva York, la autora declara: «Y había empezado un cuaderno que se inició con pretensiones de diario y había acabado en una serie de *collages* subrayados por textos cada vez más sucintos, porque en Nueva York las imágenes corren más rápidamente que las palabras y las desplazan» (1987a: 1011). Estas imágenes no son abstracciones alfabéticas, atañen al cuerpo vivo, proceden de alguien expuesto a la exterioridad y configuran su ubicación espacio-temporal contingente. En Nueva York Carmen Martín Gaité encuentra una forma inédita de expresión, combinando lo que solía hacer por separado. Se entretenía habitualmente haciendo dibujos y *collages* y hacía literatura privilegiando la facultad de la vista. Para ella, la mejor narrativa había sido siempre la que está imbricada en la mirada codiciosa y sagaz. Leemos, por ejemplo, en *El cuento de nunca acabar*: «“Cuenta las cosas que parece que las está uno viendo” –se suele decir del narrador que, ya sea por oral o por escrito, consigue transferirnos las visiones de sus ojos o las creaciones de su imaginación–. Se dice como un elogio –para mí el mayor elogio–, pero es también una garantía. Quien nos sabe hacer ver algo es siempre porque él lo vio de verdad o de verdad soñó que lo veía» (2009c: 130).

Notamos cómo va declinando la vigencia de la constelación platónica: visión / pensamiento / verdad que caracteriza la tradición de Occidente (Gambazzi, 1999: 221). Al introducir el simulacro imaginado junto al testimonio factual y el escenario del sueño junto a lo real escudriñado, Carmen Martín Gaité incluye el inconsciente y su lenguaje entre los móviles de la narración. Le da pues un valor equivalente al acontecimiento y al fantasma del acontecimiento, a la escena material y a la escena evocada, sea esta intencional o involuntaria. Las oposiciones, tan lógicas, se suavizan, incorporadas en paradigmas más amplios que acogen las incógnitas que exceden el dominio de la razón. El sentido manifiesto y el sentido latente están del mismo lado heurístico, gozan de una análoga carta de existencia.

Esta difuminación de los límites está llena de consecuencias. ¿Qué relación hay entre el mundo y sus figuras? ¿Cuál es el papel del autor? Son cuestiones capitales, que sin embargo se suelen circunscribir al ámbito de la imaginación o fantasía. La literatura prospera en ausencia de lo real. Pero en Nueva York, al igual que aquella tarde en El Boalo, el mundo irrumpe concretamente en la existencia de Carmen Martín Gaité, se hace notar con tanta fuerza que la inhabilita para la escritura. Allí la novelista y ensayista experta es presa de una sensibilidad que busca medios expresivos cercanos a la situación que la desafía y a la que ella responde con fervor desasosegado.

Vision of New York

Un cuerpo que siente es un cuerpo que desea y esto debilita la voluntad de poder. Como procede de uno mismo, el deseo se manifiesta allí donde mengua la subjetividad autorreferencial y asoma la alteridad que comporta pulsiones, divergencias, desmembramientos. El deseo del que es uno responsable sin poderlo gobernar (Recalcati, 2012: 26-32) en Nueva York cuaja para Carmen Martín Gaité en un cuaderno que traba palabras e imágenes, sin síntesis ni compensación. Aquella pretensión remota de El Boalo ha sido abandonada hace tiempo. Lejos de querer dibujarlo todo, incluso lo que no se ve como pretendía entonces su hija de ocho años, la autora renuncia no solo a abarcar todo lo real, sino a la coherencia misma de la imagen, pues en la yuxtaposición, la superposición y la simultaneidad del *collage* actualiza el gesto subversivo de los vanguardistas. Fueron ellos quienes quebraron la continuidad espacio-temporal de las artes visuales, ellos quienes invadieron la pintura con trozos de materiales heterogéneos y ruines (Perloff, 1983: 42).

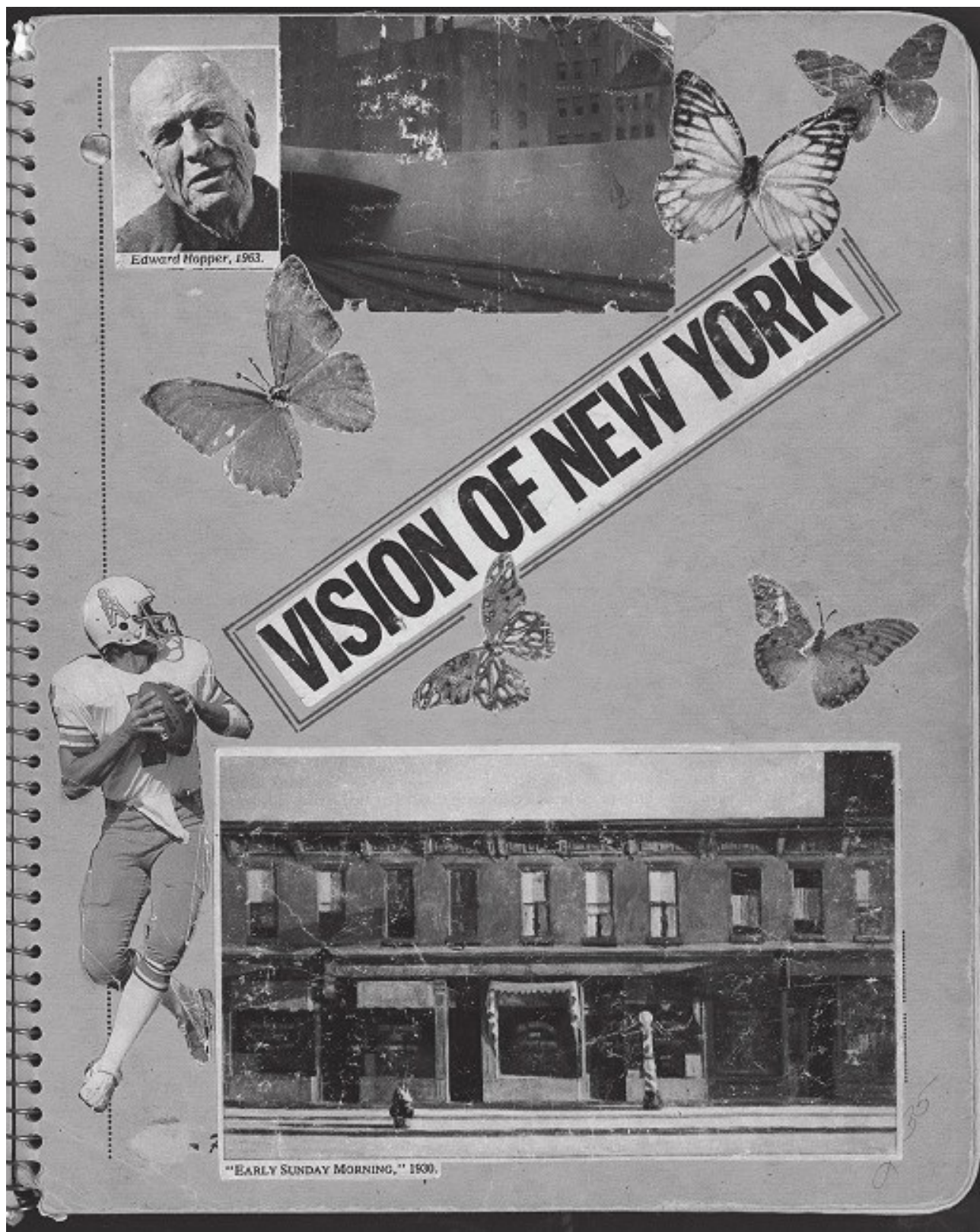
Con *Vision of New York*, que se publicó póstumo y con el título en español, tenemos acceso a un documento precioso, y no solo desde el punto de vista estético. Dijo con acierto José Teruel que la autora guardaba este cuaderno «en el taller de las especulaciones» (2005: 267), pues ella mencionó su inédito en varias ocasiones. Era un experimento importante, del que voy a examinar solo la parte inicial, cuando el proyecto era poco más que un tanteo. No sería posible analizar los *collages* más complejos y logrados basándose en una reproducción facsímil. Me limito a indicar algunas circunstancias que los posibilitaron. Primero la vivencia de la autora, que en el cuaderno de todo número 25, el diario que iba redactando junto con el cuaderno de *collages*, escribió: «Nos pasamos la vida entre cosas y fenómenos que no nos penetran porque no abrimos al cien por cien nuestros poros para absorberlos» (2002a: 502). Sus poros están abiertos, su cuerpo es nuevamente cooriginario del mundo –el de Nueva York– y lo habita junto con otros cuerpos,

en una intersección de visión y movimiento. En vez de colocarse en una posición de dominio frente a las cosas, el cuerpo vidente y visible de Carmen Martín Gaité está entre ellas, como si las cosas fueran su prolongación, como si las llevara incrustadas en su carne y viceversa (Merleau-Ponty, 2012: 140). La visibilidad así entendida preexiste a cualquier visión individual, es transitiva y sincrética, suma y traspasa todos los puntos de vista (Gambazzi, 1999: 41-42). En Nueva York, Carmen Martín Gaité es una porción mínima del espectáculo urbano, atestado de personas, arquitecturas, objetos que son presencias y representación, imágenes aisladas de una exterioridad de difícil interpretación. Sucede el 22 de octubre, mientras pasea por la Quinta Avenida, experiencia que así transcribe en el cuaderno número 25: «yo no era nada para nadie más que para la retina de quien me haya visto con mi cara de frío y el sombrero negro de Bolton's, porque el tiempo se ha alborotado y yo miraba la luz helada de los rascacielos» (2002a: 504). Aquí no hay reconocimiento, sino inclusión de la persona en una superficie intersubjetiva donde lo invisible no es el revés de lo visible, sino la dimensión ulterior que cuenta por su ausencia y «está *ahí* sin ser *objeto*». Lo invisible pulsa entre hiatos y fisuras como «visibilidad inminente o eminente» (Merleau-Ponty, 1970: 277 y 275).

Este marco fenomenológico quizá ayude a comprender mejor por qué en Nueva York Carmen Martín Gaité acaba prefiriendo el *collage* a la escritura, aunque sigue combinando ambos medios como significantes de significados incumplidos o ausentes, que el deseo renueva una y otra vez. Deseo que no remite solo a la insatisfacción, pues es también el móvil de una fertilidad productiva que entronca con la proyección ensoñada, con la acción futura. El deseo conlleva la dimensión de la vigilia y la espera, de la apertura al mundo, donde es la falta lo que fomenta la busca (Recalcati, 2012: 17). Deseando construir la memoria de su paso por aquel hábitat asombroso, Carmen Martín Gaité se arroja a la aventura de *Visión de Nueva York*, en cuya reproducción impresa hay una carta que ella le escribió a su amigo Ignacio Álvarez Vara –Nacho– anunciándole que había empezado ese cuaderno en homenaje a él y a Edward Hopper. Son las primeras instrucciones de uso para nosotros, los lectores/espectadores. Álvarez Vara le había descubierto mucho tiempo atrás a Edward Hopper y ella llega a Nueva York cuando está a punto de inaugurarse, en el Whitney Museum, una gran retrospectiva dedicada a este pintor.

No asombra que la cubierta del original –que no coincide con la cubierta del facsímil– lleve en el ángulo superior izquierdo una foto de Hopper, ya muy mayor. Es un primer plano en blanco y negro, sacado de frente, que suma el tiempo puntual de la instantánea y todos los tiempos del documento visible. El pintor, que murió en 1967, mira a quien le hizo la foto y a cualquier espectador que lo mire: en su momento a Carmen Martín Gaité también, que convirtió a Hopper en un interlocutor hospitalario. En la foto, Hopper tiene una expresión excepcionalmente

afable, siendo en realidad un hombre huraño (Levin, 1998). Pegada a la foto, como si emanara de la cabeza del propio pintor, aparece la reproducción en color sepia del cuadro *Approaching the City*, de 1946. La imagen parece una postal muy gastada que reproduce una obra pictórica: una doble *mise en abîme* adecuada a la poética de la autora, que iba cazando pedacitos de experiencias sin atender ya al conjunto.



Cubierta del cuaderno original de *Vision of New York*
(Carmen Martín Gaité, 2005: 137)

Una inferencia de tipo abductivo, anclada a la plausibilidad, es indispensable frente a un *collage*, ya que este enseña lo que es ya una representación, remitiendo a referentes que faltan. Extirpadas del contexto originario, las imágenes del *collage* implican un metalenguaje de lo visual y evidencian una superficie destruida (Krauss, 1996: 54). En efecto, si comparamos el cuadro y la foto del cuadro, la transformación semiótica llevada a cabo por Carmen Martín Gaité es llamativa. No debió de encontrar nada mejor. Por otra parte, el *collage* nace como medio impuro, aprovecha lo que está destinado a la basura, residuos y sobras faltos de valor (Gioni, 2007: 11). Lo mismo puede decirse de la otra imagen del célebre cuadro *Early Sunday Morning*, de 1930, que ocupa la parte inferior de la portada. Parece otra postal, pero en color y mejor conservada. Los dos cuadros reproducidos (cuyas dimensiones originales aquí se pierden) se conectan a través del título puesto en diagonal, en letra mayúscula de gran tamaño y enmarcado por líneas de tinta roja: «VISION OF NEW YORK». En el *collage* todo son signos, incluido el fondo de cartón de la cubierta, donde sobresale un tópico de Estados Unidos, es decir, la imagen de un jugador de fútbol americano. No menos importantes son las cinco mariposas de colores, tal vez el símbolo de la fantasía cuyo revoloteo no es nunca lineal.

Edward Hopper, sin embargo, no hizo nunca *collages*, un arte típico de las vanguardias y posvanguardias, de las que el pintor echaba pestes. Carmen Martín Gaité toma a Hopper no como un modelo icónico, sino como el intérprete de su propia condición. Es el desamparo metropolitano que el pintor encarna sobre todo en figuras de mujeres, dobles posibles de una espectadora –ella misma– que los coloniza con su fabulación. Es lo que hizo interpretando *Habitación de hotel*, un cuadro de 1931 al que dedicó una conferencia en el museo madrileño Thyssen-Bornemisza donde se conserva (Martín Gaité, 1997). Para rendirle homenaje a Hopper, la autora hará un doble *collage* deferente, donde ilustra la exposición de Nueva York con reproducciones íntegras y reconocibles, colocadas con un criterio ortogonal. Es un homenaje amoroso y cohibido, no tan audaz como las composiciones donde la autora se refiere a sí misma, como el magnífico *collage* dedicado a Virginia Woolf, otra interlocutora ideal. Tras la lectura emocionada de *A room of one's own*, Carmen Martín Gaité dibuja la portada del libro, hace ver cómo ella vio ese tesoro y lo presenta dibujado por su mano. A partir de allí piensa en las afinidades con su inacabado *Cuento de nunca acabar*, recuerda la intimidad que tuvo con la novela *To the lighthouse*, mientras la traducía en El Boalo. Ahora el ensayo de Virginia Woolf le infunde una valentía sobre todo visual. En lugar de hacer largos comentarios, anuncia: «Y ahora (23 de septiembre de 1980) trato de agrupar esas reflexiones en plan *collage*» (Martín Gaité, 2005: 146). Es muy interesante el hecho de que en ella se haya visto una negociación exitosa entre

espacio público y espacio privado, desde una perspectiva de género (Ochoa, 2011: 92-94).

Las imágenes de un *collage* ponen al descubierto conexiones inusitadas. En sus bordes laten muchas posibilidades, como la que figura en la cara interna de la cubierta del cuaderno que anuncia el viaje: hay un barco, un avión y un gigantesco arcoíris o puente simbólico dibujado con lápices. Por la sabiduría técnica que muestra la composición, no parece un *collage* de los primeros. Las proporciones estallan, los parámetros no se respetan. La joven de la esquina inferior izquierda está fantaseando con la metrópoli dibujada en tamaño diminuto: no la ha pisado aún. Una enorme hoja de arce roja indica el otoño, mientras el periódico doblado marca la entrada en el *collage* de la actualidad americana. Incluir recortes de periódico, un material desechable y caduco, fue el gran escándalo de los vanguardistas. Pero el *Sun-Times* de Chicago tiene aquí otra función: el periódico había incurrido en el clamoroso error de indicar a Gerald Ford como vicepresidente de Ronald Reagan en la campaña electoral de 1980. Hoy ese periódico es una pieza de colección, pero entonces le importaría a la autora sobre todo por la fecha: el 17 de julio de 1980. No es dado saber si Carmen Martín Gaité solo quería decir que aún faltaba tiempo para llegar a Nueva York o si aquel 17 de julio también remitía a recuerdos de la historia española. En el *collage* cada cosa es potencialmente relevante para la existencia de cualquier otra, el relativismo manda. El *collage* «convierte la incertidumbre en



Cara interior de la cubierta de *Vision of New York*
(2005: 137)

método de creación, y la indeterminación aparente en un procedimiento» (Kuspit, 2005: 250).

En Nueva York Carmen Martín Gaité no estrena un talento gráfico que ya tiene, antepone esta habilidad a la escritura como si fuera una transgresión irresistible. Esta manera de dejar huella la culpabiliza. Leemos en el cuaderno 25: «Y dejar los pegotitos, que me están matando. Pensar en *El cuento*... como un ejercicio de redacción, de paciencia, conmigo sola, paso a paso, paciencia, tesón. Y no distraerse con inventos» (2002a: 502). Era el 15 de octubre y había hecho ya muchos *collages*. No pararía. El *collage* fundacional ilustra cómo la idea del cuaderno se debe al azar, tan caro a la autora. Había comprado en la calle el suplemento *The New York Times Magazine*, donde el artículo *Hopper's Vision of New York* anunciaba la gran retrospectiva del pintor; y había comprado también *Cambio 16*, donde halló el obituario de Arturo Soria, escrito por Ignacio Álvarez Vara. El cortocircuito es fructuoso. Fechado «Wednesday, September 17, 1980» y titulado «New York is the world», el *collage* inaugural es explícito y sencillo, apenas un complemento ilustrado de la larga crónica del acontecimiento, escrita con letra grande y ordenada. Su voz entregada al alfabeto reitera la frase clave: «Porque New York es una ciudad que no se puede captar ni transferir solo con la pluma, se necesitan imágenes» (2005: 139). Los *collages* sucesivos siguen un criterio análogo y la parte narrativa, aun sin extenderse tanto, es decisiva para interpretarlos. Se refieren al día a día, por ejemplo a cómo conseguir el número de teléfono del piso de la calle W 119. La técnica se afina inmediatamente.

Dos de los *collages* iniciales, cuyo sujeto es la intención de dejar de fumar, incluyen reflexiones metaartísticas. El primero, con fecha «Friday, September 19, 1980», impresiona por la cantidad y el tamaño de recortes de paquetes de tabaco de distintas marcas. Encabeza la página una advertencia médica sobre los daños del humo. En la base de los paquetes hay colutorio, pasta y cepillo de dientes: los remedios al mal sabor. De la parte escrita, que explica el *collage*, destacamos la posibilidad de cambiar un placer por el otro. O una dependencia por la otra: «Tal vez esto de recortar y pegar, además de lo divertido



Viernes, 9 de septiembre de 1980
 (2005: 142)

que es, pueda llegar a convertirse en un sucedáneo del tabaco. Aparte de que, mientras está uno embebido en esta tarea un tanto pueril, olvida ese gesto compulsivo de encender y chupar, bastante incompatible con el manejo del pegamento y la tijera» (2005: 142). El segundo *collage*, sin fecha pero anterior al 23 de septiembre, es más complejo y dramático, ilustra los efectos de la abstinencia del tabaco. Las imágenes son ahora cuerpos humanos, junto con algunos objetos relacionados con el humo y el arte del *collage*. La parte escrita, más extensa que la anterior, está encabezada por una orden en letra de molde y subrayada con un lápiz rojo y uno azul, como en el colegio. La autora se dirige a sí misma y se desdobra con una apóstrofe vehemente: «¡NO COJAS OTRO PITILLO!». Sigue una crónica (la hora de la tarde, el no haber fumado en todo el día, el plan de salir por la noche con amigos) y el anuncio de que va a llenar la espera con otro *collage*. Es el que figura a continuación en la misma página, marcado por una exhortación perentoria, también en la forma pronominal de la segunda persona, escrita con letra de molde y subrayada con tinta y lápiz amarillo: «TE VOY A DAR UN CONSEJO». Es una frontera. Debajo, en la parte superior izquierda, Carmen Martín Gaité encarna su parte frágil en una joven echada en una butaca, la cabeza apoyada en un antebrazo, la mirada absorta hacia el espectador, la mente obsesionada por un cigarrillo encendido con boquilla (todo un detalle), que es un dibujo y no un recorte. Aquí la técnica es mixta. Bajo la figura femenina destaca un paquete de cigarrillos de gran tamaño, un objeto invasor, la tentación que está a mano. También la escala gigantesca, desproporcionada, del paquete vehicula parte del mensaje autoritario. Situado en una línea diagonal, el objeto remite a la otra figura, a la derecha de la página, separada por una exhortación escrita: es el placer de fumar que la autora materializa en un joven guapo y viril, un «duro del Oeste» captado en el acto de encender un pitillo. Un gesto ensimismado, grato en su involuntaria ostentación. Una imagen de seducción erótica.

Hasta aquí el hábito vicioso. La parte inferior atañe al sucedáneo virtuoso de «RECORTAR...», verbo ilustrado por una mano que empuña largas y amenazantes tijeras. Lo completa

¡ NO COJAS OTRO PITILLO!

Con las cinco y diez y en todo el día no he fumado nada. Podía hacer otra paginita. Me queda una hora para la cita con Lucy. Me va a llevar con unos amigos a Little Italy, un barrio italiano que estos días celebra fiesta en la calle con vino y comida. La feria de San Gennaro.

TE VOY A DAR UN CONSEJO.

Cuando empieces a ponerte así:



Sin fecha, pero anterior al 23 de septiembre de 1980
(2005: 144)

el verbo «... y PEGAR», ilustrado por dos manos en acción: la izquierda sujetando un objeto supuestamente roto, la derecha oprimiendo el bote de pegamento. Los recortes proceden de periódicos en blanco y negro, están elegidos sin esmero, al igual que el rótulo que define toda esta operación: «a Simple Procedure» (2005: 144). Puesta en la diagonal de la figura femenina y enmarcada en color lila, la frase recuerda que curarse así es fácil. Finalmente, en el ángulo inferior derecho hay un gran cenicero en color, en cuyo borde está grabado «New York City». El cenicero, repleto de colillas, es un testimonio que abruma. Actualiza el gesto de quien fuma sin parar (un cigarrillo está aún encendido) y exhibe el lado desagradable del hábito. Así como para Cézanne un cuadro tenía que contener hasta el olor del paisaje, este objeto desprende el hedor de los residuos del tabaco, conjura una antropología del humo. Es solo un ejemplo entre los muchos posibles. El acto de mirar pone en marcha todos los sentidos, que segregan en sinergia el significado de cada cosa dentro del horizonte vital de quien está captando su presencia (Merleau-Ponty, 2000: 332-333).

Con los ojos no solamente se ve, también se puede tocar, oler, oír, saborear y a la vez nombrar, descubrir, ganar más mundo. Las palabras no bastan. Y las imágenes, que informan e involucran más, tampoco bastan. Juntando las unas y las otras, Carmen Martín Gaité lleva a buen puerto un caso ejemplar de memoria sintomática, que no debería estar al margen de su producción. Valga como prueba final un fragmento de su última novela, *Los parentescos*, cuando el narrador halla el diario juvenil de cuando estuvo en un campamento de verano: «Tiene sobre todo dibujos y al mirarlos recupero el olor de los pinos, la voz de un chico que aparece tocando la guitarra, el ruido de la lluvia que a veces caía mansa y oblicua entre el pinar y la playa, paseos montaña arriba, un cangrejo en una roca, y aquel consuelo creciente de bañarme en el mar, de cansarme, de dormir; de no oponer resistencia a la caricia del olvido» (2009d: 1507).

Los *collages* de *Visión de Nueva York*, cuya parte autógrafa –voz y mano– es cada vez más lacónica, simbolizan la metamorfosis del viviente que enseña con unos recortes –ojo y mano– el estupor del descubrimiento y el esfuerzo de adaptación. En las superficies inacabadas y transitivas de las páginas del cuaderno, lo visible libera lo oculto, lo obvio interroga lo implícito. Expresándose a trozos, Carmen Martín Gaité va aprendiendo cómo englobar más, gracias a lo mucho que deja fuera. El más allá queda aludido, entregado a las figuraciones del lector/espectador. Lo real inabarcable que late en su carne y en la textura del mundo de Nueva York por fin tiene forma. Es precaria y promiscua, una entre otras posibles, como corresponde a un tramo de vida que se rememora con honradez. A la hora de enhebrar la historia de uno mismo, nadie que sea sincero logra amasar con certeza el peso de la voluntad y el arrojo de la pasión, el acicate del deseo y la injerencia del

azar. En *Visión de Nueva York*, haciendo *collages*, Carmen Martín Gaité le ha dado cabida a todo eso y a mucho más, incluso a lo que la invadía sin nombre ni figura.

Usos de la Razón, usos del sentimiento: Carmen Martín Gaité y el siglo de las Luces

María-Dolores Albiac Blanco (Universidad de
Zaragoza)

El caso es que una novelista vocacional, que había publicado cuatro obras y soñaba con tener un halagüeño porvenir literario, un buen día inició un estudio histórico que la llevó a cambiar la escritura creativa por la investigación histórica durante siete años. En ese tiempo de archivos y bibliotecas, consultó legajos y se documentó para trazar la biografía de un español fracasado, que había nacido trescientos años antes. Carmen Martín Gaité, que había terminado su última y muy trabajada obra, *Ritmo lento*, decidió ponerse a estudiar de modo sistemático el siglo XVIII español, una asignatura que, entonces como ahora, estaba mal atendida en el programa universitario. Ayudada por los consejos de su amigo José Antonio Llardent, a la sazón estudioso de Alfonso María de Acevedo, aprovechaba sus ratos libres para leer libros sobre el siglo de las Luces en casa y en la biblioteca del Ateneo. La consecuencia inmediata de esta dedicación fueron los dos importantes estudios, *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* y *Usos amorosos del dieciocho en España*, también una excelente antología del padre Feijoo que preparó para El libro de Bolsillo de Alianza Editorial. Hijuelo del estudio original fue el artículo sobre Macanaz que publicó en el número 94 de *Revista de Occidente*, en 1971 y que dos años después incluyó en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*.

La decisión de pasar del estudio informativo del siglo XVIII a iniciar una investigación de envergadura posiblemente fue un modo de tomar distancia respecto a su trabajo de novelista, ya que *Ritmo lento* (1963), la obra que había escrito con ilusión y esmero y que se editó mientras ya saciaba sus curiosidades dieciochescas, tuvo una acogida menos que tibia. La decepción fue importante porque Carmiña creía que esa novela iba a marcar su ingreso definitivo en el parnaso de los nuevos escritores españoles. En las páginas prologales de *El proceso de Macanaz* explica que en 1962, leyendo *La historia del reinado de Carlos III* de Antonio Ferrer del Río, conoció «la desgraciada historia de don Melchor Rafael de Macanaz, cuyo nombre, denigrado y unido al de “regalismo”, apenas sí me sonaba de mi lectura de la *Historia de los heterodoxos*, de Menéndez Pelayo» (Martín

Gaite, 1969: XVII). Es significativo que llamaran la atención de la novelista dos aspectos, sentimental el uno, ideológico el otro, al punto de despertar su «curiosidad por completar tan confusa y arrinconada historia». Lo que empezó siendo el simple propósito de «aclarar las causas que motivaron su condenación y destierro», terminó captándola y, como ella misma dice, «el deseo de ahondar en el inexplicable proceso que llevó a Macanaz a la fama, al destierro, a la cárcel y a la muerte, llegó a sustituir en mí a todo otro proyecto intelectual» (XVII).

Este exordio explica que dedicara la obra a su suegro: «A la memoria de Rafael Sánchez Mazas, que tantas cosas sabía de conflictos entre la Iglesia y el Estado, dedico este trabajo que él me animaba a proseguir, con la pesadumbre de que no haya podido llegar a leerlo». Sánchez Mazas había sido desde 1922 a 1929 corresponsal de *ABC* en Roma, donde conoció el complejo y tortuoso mundo de la curia vaticana y la relación de sometimiento que imponía a España. Con el seudónimo de Persiles dio en *España Vaticano. (La política religiosa. Encuentros con el capuchino)* sus opiniones sobre la articulación diplomática entre ambos Estados. Hoy el libro es una rareza de bibliófilo, ya que él mismo lo hizo retirar tempranamente, sin duda por no entrar en conflicto con la ideología falangista que le procuró un ministerio sin cartera entre 1939 y 1940.

El estudio condujo a la novelista a los orígenes del debate de la modernidad y a una vida y un tiempo en que los reformistas pretendieron unir la Razón y el sentimiento para hacer un mundo más justo y feliz mediante el progreso material que, inevitablemente –creían–, habría de generar progreso moral. El deseo de ahondar en estas ideas incitó a Martín Gaite en 1963 a meterse a historiadora; se impuso la sujeción a documentos que cuentan sucesos y lo que hacen los individuos (mintiendo o no), pero que no *diseñan* al personaje, no lo analizan con sus características, sus sentimientos, apetencias y contradicciones. En su nuevo empeño, la trama narrativa –la vida de Macanaz preexistía y la investigadora tenía que sacarla a la luz desde las fuentes documentales que la guardaban por lugares no siempre de fácil acceso, por entre legajos, legislaciones, cartas, por entre un montón de papeles que ella llamaba el *hojaldre* y, además, sin el apoyo de una bibliografía secundaria que apenas se había ocupado de Macanaz. En la nueva obra de Martín Gaite, el protagonista estaba muerto –«mi muerto», lo llamaba– y ella, por primera vez, debía escribir una biografía con el pie forzado de tener que ajustarse a datos concretos y asumir el estilo científico establecido en los estudios académicos para demostrar que lo que se cuenta es verdad comprobable.

En la decisión investigadora de Carmiña debieron influir distintos motivos, además de la solidaridad con las desdichas del político y su interés por comprender un tramo más de las conflictivas relaciones entre la Iglesia y el Estado. Sin duda hubieron de pesar las coincidencias que ofrecía la muy casposa vida en la España del nacionalcatolicismo de los primeros años sesenta, con la que amargó a

Macanaz. Carmiña y sus amigos se sabían mutilados y eso le procuraba una razón más para querer desentrañar la historia de un político que fue tozudamente regalista hasta cuando el rey, cuyas regalías defendía, ya había dado buena parte de su brazo a torcer hacia 1715, presionado por el poder de la Iglesia y por el de una Inquisición que él trató, en vano, de reducir a sus límites. El empecinamiento del regalista le ayudó a arrostrar treinta y tres años de exilio, juicios, el embargo de sus bienes y diez años de cárcel, sin aceptar que sus modernizadoras y secularizadoras ideas habían fracasado y que los beneficiarios directos de su pelea –el rey y la independencia y unidad del Estado– lo habían dejado solo. Macanaz pasó todos esos años escribiendo infatigablemente cartas, dictámenes, informes, proyectos, bandos, pedimentos, toda suerte de escritos, dirigidos a cardenales, ministros, inquisidores, al mismo rey; papeles que nadie leía y, al cabo, a todos fastidiaban. Se creó la fama de un Macanaz incómodo y claramente herético y peligroso, cuando en puridad lo que tenía era un dramático menosprecio por los riesgos que corría y una suicida obstinación en repetir actitudes contraproducentes e inútiles. Pero, justamente, tanto afán perdido fue para la escritora un reclamo intelectual y vital que la ató a escudriñar por entre los repliegues de tan contradictoria personalidad y a mantener con él un diálogo científico y vital. Como dijo con tino Pedro Álvarez de Miranda (2011), Macanaz no encontró interlocutor hasta que Carmiña leyó sus papeles y entendió y contó su vida. La justeza de este aserto la corrobora la autora: «diré que la vida de Macanaz es novelesca en sí misma y que, a veces, a lo largo de estos años me he sentido rebasada y confundida por su propia confusión, por su tesón y por su falta de sentido de la realidad. Lo que más me atrajo de este personaje desde el principio fue su difícil, su casi imposible clasificación» (1969: XIX). Carmiña demostró que hubo una moderna España posible que *no fue* por causa de la férrea oposición de los misoneístas, por la incultura mayoritaria, pero también por el temor y flaqueza de muchos gestores que hubieran debido proteger las reformas.

Buscando guía para encauzar el trabajo, participó como becaria en el Seminario de Estudios de Humanidades (SEH), que dirigía Julián Marías y estaba dedicado al estudio del siglo XVIII. Allí fue compañera de Francisco Aguilar Piñal, Antonio Elorza, Gonzalo Anes, Elías Díaz... También habló con la única persona que había escrito algo sobre Macanaz, la profesora María Dolores Gómez Molleda, pero el encuentro, tal y como escribió a Juan Benet, le resultó fastidioso y poco clarificador: era una señora con lentillas, que solo le habló de dificultades y se expresaba «meticulosa y algo secretamente con ese gesto ávido y obsequioso con que algunas solteronas dan las noticias o algún consejo práctico para alargar la juventud [...] estaba deseando que se fuera, que dejara de revolver el café y de mirarme con aquella superioridad de cómplice» (Martín Gaité/ Benet, 2011: 102).

Con Carmen Martín Gaité el dieciochismo tiene varios motivos de

agradecimiento, porque hacia 1962 eran pocos los que se habían interesado por esa época, que la mentalidad conservadora consideraba uno de los siglos equivocados de la historia de España. De las Luces españolas se habían ocupado hispanistas como Jean Sarrailh, Richard Herr, Albert Dérozier, Marcelin Defourneaux, Paul Guinard, Hans Juretschke, Edith Helman y una segunda generación con Paula y Georges Demerson, Nigel Glendinning, Russell P. Sebold, John Polt, Gérard Dufour, René Andioc, François Lopez. Solo algunos españoles, pioneros de las no muy nutridas, pero intelectualmente potentes filas del dieciochismo, como fueron José Antonio Maravall, Antonio Domínguez Ortiz o Rafael Olaechea, podían codearse con los colegas extranjeros. Martín Gaité figura, pues, entre quienes, de modo riguroso y comprometido, iniciaron en España el estudio del siglo XVIII sin prejuicios y con sentido crítico; pero también sin el apoyo de obras que, posteriormente, cambiaron el tradicional concepto del siglo XVIII, lo presentaron desde una nueva óptica y, al disponer de mejor información, pudieron profundizar en el sentido y alcances de la Ilustración y adelantar propuestas de periodización que, no por polémicas fueron menos enriquecedoras.

Cuando Carmiña inició sus pesquisas, faltaba una edición moderna y asequible de muchos autores del siglo y la mayoría del material aún permanecía inédito, disperso e ignoto. Entre la bibliografía que manejó solo pudo citar de Domínguez Ortiz *La sociedad española en el siglo XVIII*, porque no habían aparecido sus excelentes estudios sobre hechos y figuras relevantes del XVIII, ni el gran estudio sobre Carlos III y la España de la Ilustración, todos posteriores a 1970. Lo mismo cabe decir de los estudios de Maravall, del que conoció y cita «Sobre el problema político español en las postrimerías de la casa de Austria» (1943). El director del SEH, Julián Marías, fue un excelente divulgador de la España posible en tiempos de Carlos III, pero no fue un investigador dieciochista ni a esa parcela dedicó sus empeños con exclusividad; para mayor dificultad, a Marías la política universitaria del Régimen le había impedido leer su tesis doctoral. Carmiña y sus colegas tuvieron que inventar, en gran medida, su propio método y su personal camino. Pese a todo, Martín Gaité planteó cosas que luego han sido de entendimiento común, como, por ejemplo, que durante los años que estudia es más inmediata y decisiva la influencia italiana que la francesa y no existen unas Luces españolas servilmente afrancesadas. Analizó con buen sentido los problemas, posibilidades y fracasos de una época que inauguró la modernidad española, pero su simpatía por Macanaz no la convirtió en biógrafa turiferaria. Carmen Martín Gaité no duda en calificar a Macanaz de escritor mediocre, no oculta sus trapicheos y mentiras y concluye que, como político, había metido la pata porque le faltó ductilidad y sentido de la realidad (1969: 112).

De cómo se desarrolló la investigación sobre Macanaz da especial información en los *Cuadernos de todo* –números 3 y 5–, y la correspondencia con Juan Benet

permite entrever sus vacilaciones y sucesivos estados de ánimo mientras realizaba el trabajo. La primera vez que aparece en las cartas Macanaz es el 25 de noviembre de 1965: «Te escribo desde el Archivo Histórico [...] Vuelvo a Macanaz. Que estés bien» (Martín Gaite/Benet, 2011: 44). El cuaderno 3 adelanta las reflexiones de Carmiña cuando iniciaba su ratoneo por unos documentos de los que deduce que el pueblo ni contaba para nada ni salía en las gacetas. Confiesa que trabajó en los archivos de modo acaparador: leía todo lo que encontraba y, además de escribir la biografía de don Melchor Rafael, escribió la de buena parte de quienes tuvieron que ver con él. Esa aparente dispersión que le reprochaba Julián Marías –«en vez de buscar miro, lo miro todo» (111)– dio como resultado un excelente estudio sobre Macanaz, que trasciende lo meramente biográfico para serlo de los quince primeros años del reinado de Felipe V, de los personajes influyentes de su corte (la primera esposa, María Luisa Gabriela de Saboya, la princesa de los Ursinos, Orry, etc.), de muchos personajes extranjeros que se cruzaron en la vida y trabajos del frustrado reformador y también de quienes, no teniendo trato directo con Macanaz, influyeron en la política y la sociedad de su tiempo. Y aún le quedó material que aprovechó para el estudio sobre las relaciones amorosas entre la «clase media» española del siglo XVIII.

El discurso del método

Recopilar material –la fase erudita– le fue sencillo, lo arduo fue resolver los problemas de método y estructura. En el SEH encontró a historiadores para quienes «los muertos no son más que la obra que han dejado atrás» (Martín Gaite/Benet, 2011: 111), que encasillan, definen personajes y obras, pero Carmiña buscaba otro tono para su trabajo y, a la vez, rechazaba «escribir una biografía literaria» (111) al uso. A Benet le contó que «he reflexionado mucho acerca de los posibles medios de expresión de que me valdré para dar a conocer mis hallazgos históricos» (112), porque ella quería hacer algo vivido, ameno, inteligible y riguroso; no exento de calidad literaria, pero ajeno a la literatura. ¿Cómo definir a su muerto? ¿Cómo explicar coherentemente su vida, si es que fue coherente? La historiadora se planteó preguntas que la llevaron a la conclusión de que la respuesta estaba en el estilo. Eligió la técnica de narrar por personajes: «Posible forma de llevar una narración histórica: por personajes (algo que ya había intuido en *Ritmo lento*)», porque «en el tiempo de Macanaz es más importante, propiamente hablando, el papel ejemplar de una persona que sus ideas, casi siempre carentes de originalidad» (Martín Gaite, 2002a: 128). En carta a Benet –quizá sin haber leído a Forner– habla de la necesidad de no mezclar la narración histórica con la literaria, porque emborrona las fronteras; advierte la impertinencia de cruzar narraciones de

varios personajes y embarullar el hilo de la trama y, finalmente, dice que no se deben dar más saltos atrás en el tiempo que los estrictamente necesarios para la comprensión de lo narrado. En defensa de la claridad, declara en los *Cuadernos de todo* que no le importa repetir cosas dichas, como la relación del cardenal Del Giudice con Clemente XI y su ascenso al pontificado, por más que las hubiera tratado al hablar de «la Ursinos o de otro personaje cualquiera» (129).

Sabe que su método es peculiar: «en cuanto al modo de redactar y poner en orden los datos recogidos, temo haber seguido un método no demasiado ortodoxo» (Martín Gaité, 1969: XVIII). Una de las transgresiones es traducir al castellano los textos en idioma extranjero, sin lo cual, dice, «resultaría una narración bilingüe, lo cual le quitaría el tono fluido y de interés para cualquier lector que he querido conservar por encima de cualquier otra consideración» (XVIII). Y tenía razón, porque buena parte del libro la ocupan documentos y cartas en francés e italiano de los personajes. También es iconoclasta el modo de dar las referencias topográficas de los documentos citados, pues unas veces los incluye en el redactado del texto y otras a pie de página, sin que pueda deducirse otro criterio que el puramente estilístico y la voluntad de facilitar al lector la lectura y comprensión de lo que cuenta. En ocasiones, opta por incluir la referencia en la frase: «La contestación de Robinet a Grimaldo consta [...] en el A.H.N., Estado, l.º 3206,2» (Martín Gaité, 1969: 119); otras veces da la referencia en nota –«A.H.N., Inquisición, l.º 3697, 1» (127)– para, a continuación, copiar y comentar citas de ese mismo documento a lo largo de varias páginas, con un solo «*Idem*» al pie de cada una de ellas. Así con la carta que envió Macanaz a Robinet el 24 de diciembre de 1709, porque las citas y comentarios ocupan cinco páginas. Compagina el sistema académico con su personal opción narrativa, pero el rigor queda a salvo siempre.

Puede suceder que Carmen Martín Gaité interprete el material erudito a su aire y aplique su personal opinión para imaginar lo que pudo o no ocurrir. Ahora bien, ese, llamemos, proceso de intenciones no es una ocurrencia gratuita, porque nunca se sale del reducto que le marcan los documentos y los datos; el quid está en el modo de hacerlo, en lo peculiar del estilo y en esos chispazos de aportación personal, tan característicos, que desparrama por el texto. Comentando una consulta que entregaron a Carlos II, escribe: «Y este mismo Carlos II que leía la consulta de 1696, si es que llegó a leerla y a enterarse de algo» (25). No faltan elementos de oralidad: «Hora es ya de que hablemos de este importante asunto» (205), y el coloquialismo con el lector aligera mucho la lectura, como cuando dice que Macanaz «arrima descaradamente el ascua a su sardina» (82), o bien decide que «este memorial, que para entendernos, llamaremos desde ahora “Memorial de Játiva”» (127). Un historiador no hubiera usado ese plural inclusivo del lector –hubiera escrito «llamaré» o «en adelante citaré como»–, ni el confianzudo «para

entendernos». El estilo de Carmen Martín Gaité, en su lisura y claridad conversacional, tiene, como el de los escritores del siglo XVIII a quienes tanto se parece, mucho de Cervantes, de Garcilaso, de Fray Luis, de Teresa de Cepeda, a la que considera la «mejor biógrafo-crítica-novelista» de la literatura española (2002a: 607). El erasmismo estilístico de Valdés –«Escribo como hablo»–, y de Jovellanos a Vargas Ponce –«Escriba como habla y ya está hecho»–, es el de los escritos de Carriña y el que reclama en carta a Juan Benet: «El estilo debe ser claro y sin triquiñuelas que embarullen el hilo de la trama» (2011: 43).

Carriña no tiene una gran idea de Felipe V al que considera belicoso, perezoso y, hasta 1713, totalmente in albis del embrollo legal de la política, fueros y consejos; cree que «había estado oyendo toda esta música embrollada y jeroglífica sin entender una jota, y pensemos en la náusea que le debía dar meterse a entender nada» (2002a: 129). A partir de esa fecha, según la escritora, se limitó a aceptar lo que le llegaba «en los informes pedidos a la cámara de Castilla» (129). Carriña explica con claridad el problema del regalismo y, a pesar de que Felipe de Anjou llegó a España convencido de que la idea absolutista del poder «iba contra religión y fueros» (128), el libro de Macanaz demuestra que el regalismo absolutista solo iba contra el ejercicio del poder eclesiástico en el ámbito terrenal –que era el privativo del monarca–, pero no contra la religión. Ve cierta influencia «jansenista» entre los reformadores cristianos críticos y cita para explicarlo *Le dieu caché* de Lucien Goldmann, un libro que era de culto entre la progresía intelectual conocedora del marxismo. Se duele de que el jansenismo español no haya sido mejor estudiado y piensa que, sin conocer y analizar su complejidad, no se comprenderá a Macanaz, que permanecerá atado a su etiqueta monolítica. Aún no habían llegado los trabajos de Joël Saugnieux, Antonio Mestre o Emilio La Parra para aclarar «los vaivenes del igualmente archivado concepto del jansenismo» (129).

Pero Carriña, además de estudiar hechos y personajes, observa que hay constantes que se repiten en el comportamiento humano y reflexiona sobre ellas. Cuando un enconado Macanaz tacha de «hereje» al inquisitorial Del Giudice, Martín Gaité ve apuntar en su «muerto» el mismo espíritu inquisitorial que él padece y comenta que «hasta los que protestan son víctimas de los vicios de esa realidad» (131). La biografía va preparando el ánimo del lector para que asuma la comprensión de un hombre que quiso ser grande, hizo cosas importantes por la modernización y progreso de la patria y siempre defendió los derechos del Estado contra las intromisiones de la Iglesia, aunque tal actitud solo le causara problemas. Su negativa a apoyar al influyente Del Giudice, que aspiraba al arzobispado de Toledo, fue para apoyar a la monarquía y no las pretensiones de un papista. El final del libro es aleccionador. Una vez muerto Macanaz, el 5 de diciembre de 1760, el fiscal de la Inquisición abandonó el recurso abierto contra el muerto. Carriña escribe que, «tras algunas gestiones hechas por el cuñado», la viuda recibió los

bienes que llevaban años secuestrados y se levantó acta de la entrega de estos, con esta salvedad:

«Y en punto de chocolate, se halla al folio 20 vuelto la nota “se vendió”, pero ni consta por diligencia entrega ni salida, y hecho cargo el mismo interesado y viendo que ningún abono se halla hecho a favor de los ministros que hicieron las diligencias para descubrir los bienes y hacer el secuestro en aquel tiempo, le parece que con mucha razón se lo pudieron tomar por su trabajo con permiso de sus jefes y que cuando no lo hubiesen hecho se hallaría perdido e inútil después de tantos años» (1969: 389).

Lo irónico es que esta cita está lejos de ser una broma. Es una anécdota con valor de categoría; es la denuncia de la irracional perversión de un sistema y unas acciones que – pese a sus aspectos, muchas veces, ridículos y baladíes– llenan de dolor a sus víctimas y destrozan vidas enteras.

Damas, señoras y mujeres

Recién terminada la biografía de Macanaz, Carmen Martín Gaité escribió a Juan Benet el 20 de mayo de 1970 que, contra lo que inicialmente creía, no se resistía a ampliar material para el nuevo libro: «Me he vuelto a meter de hoz y coze en papeles de archivo. Pensaba ponerme a redactar mi trabajo sobre el amor en el siglo XVIII con lo que tenía recogido, como te dije, y no andar complicándome más la vida. Pero se trata de un viejo morbo, de una tentación de batalla a la que me resistía sin convicción» (2011: 172). Mientras redactaba *El proceso de Macanaz*, Carmita se separó de su marido y, aunque siempre llevó la situación con razonable normalidad, guardó su huella. *Los usos amorosos del dieciocho en España* (1972) y los *Usos amorosos de la postguerra española* (1987) –por seguir su faceta de historiadora– dan cuenta de muchas de sus reflexiones sobre la condición femenina y de su voluntad de querer explicar, histórica y sociológicamente, la frágil sentimentalidad de las mujeres, el grado de desprotección que padecían ante el amor y cómo las instituciones (familia, Iglesia, Estado) y los hombres venían sometiendo a un proceso de despersonalización muy utilitaria; por lo general, con la colaboración de las propias mujeres, hábilmente inculcadas. En sus novelas, ensayos y estudios examinó los ahormamientos que incapacitaban a tantas mujeres, los modos de superarlos y sus deseos por poder llevar una vida equilibrada e independiente. La dedicatoria del libro sobre el amor en tiempos de la Ilustración, publicado a los dos años de su separación matrimonial, ahorra cualquier comentario: «Para Rafael, que me enseñó a habitar la soledad y a no ser una señora».

Por entre las capas de los *hojaldres* que consultaba en los archivos le salieron a

Carmiña papeles en prosa o verso, en periódicos o en aleluyas, que hablaban de mujeres del siglo XVIII, de sus obligaciones, de imposiciones castrantes, de limitaciones, de ilusiones y frustraciones, de trapicheos y disimulaciones y, de nuevo, constató que aquel tiempo no era tan disímil del de la España en la que ella vivía. En el «Exordio preliminar» explica por qué le interesó el tema de la relación de la mujer con el amor:

Por dos flancos distintos me ha atacado la curiosidad hacia el problema del amor y de las trampas y perdederos que teje en torno a la vida de las mujeres [...]: el primero de estos flancos es el de mis experiencias, observaciones y recuerdos; el otro, el de la historia de la cultura. Pero ya hace algún tiempo vengo notando que estas dos fuentes de conocimiento, que antes consideraba aisladas y claramente diferenciables [...], confunden con frecuencia sus asaltos de forma bastante perturbadora (Martín Gaité, 1972: XVII).

Cree que el siglo XVIII fijó los patrones de un comportamiento femenino que llegó hasta los días de la propia autora y cree que fue también el tiempo en que las mujeres empezaron a manifestar su rechazo ante los modelos impuestos. Interpreta el cortejo, pese a su puerilidad, como la manifestación de una queja clara de las mujeres casadas que, aceptando los agasajos, regalos y compañía del galán petimetre (*petit maître*), ponía de relieve el deseo de libertad y de escapar del yugo del hogar, del marido y de las convenciones que encorsetaban el comportamiento de la perfecta casada. Para Martín Gaité es «una importante revolución en las costumbres femeninas españolas, significa la semilla de un primer conato explícito de malestar matrimonial y da lugar, por primera vez a través de las polémicas que desencadenó, a una relativa toma de conciencia –aun cuando muy minoritaria– con respecto a posibles reivindicaciones de la mujer en la sociedad» (1972: XX).

El libro fue inicialmente su tesis doctoral, con el título de *Lenguaje y estilo amorosos en los textos del siglo XVIII español*. El título y las aclaraciones preliminares invalidan el reproche que, en ocasiones, se hace al trabajo, porque la autora no tuvo en cuenta las relaciones eróticas de índole mercantil, a saber, la prostitución y los usos de burdel que eran, para la mayoría de varones, el modo de iniciarse en la sexualidad y de resolverla durante su vida. La mala vida no es el tema de los textos literarios –aunque aparezca en ellos–, es el de los policiales y jurídicos que reúnen declaraciones, pesquisas, informes, órdenes y sentencias de las autoridades encargadas del orden y la salud pública. Lo que la autora quiso analizar son los patrones de comportamiento impuestos a las mujeres de la aristocracia y de la parte del estado llano que luego se llamó clase burguesa, a la que ella misma pertenecía. Le interesaba establecer cómo evolucionó el comportamiento de las mujeres de esos estamentos sociales durante la centuria y conocer las artimañas de que se valieron para eludir normas y controles; cómo fueron ganando parcelas de independencia y cuál era la influencia que ejercía la familia, la sociedad y la Iglesia.

Mantener cortejos, chichisbear, asistir a salones, conversaciones, tertulias y, finalmente, lograr ser admitidas en el café fueron para Carmiña arduos de las casadas para liberarse de los cerrados y reduccionistas principios que, hasta la adopción de esas modas, obligaban a la mujer discreta a llevar una vida casi conventual. Para las solteras el control seguía siendo muy estricto, si bien la mentalidad ilustrada trataba de romper con antañones usos y exigía terminar con los matrimonios convenidos y en algunos casos, como en *El viejo y la niña* de Leandro Fernández de Moratín, hasta se atrevía a acusar al derecho canónico de mecanicista y falto de sensibilidad. Carmiña quería remontarse a los orígenes de la situación en que se encontraban las mujeres de su clase en 1970. Quizá por ese motivo tampoco habla de la literatura libertina y erótica que habría tenido a su alcance –impresa o manuscrita– con solo haber acudido al *Arte de las putas* de Nicolás Fernández de Moratín, al *Jardín de Venus* de Félix María de Samaniego, a la traducción de *Los besos de amor* de Meléndez Valdés, a las *Poesías lúbricas* de Tomás de Iriarte o a las *Fábulas futrosóficas*.

Los usos amorosos es un libro más libre y personal que el de Macanaz, mucho más suelto de redacción –aunque ya se ha visto que ahí tampoco se mordió rasgo expresivo– y en el que opina con total soltura sobre los textos que cita y da noticias sacadas de su propia experiencia. Lo hace cuando habla del cortejo o «estrecho» y recuerda un juego de su infancia, «echar los estrechos», que practicaban en su casa el último día del año (1972: 11). La obra es el excelente aprovechamiento de un material –en muchos casos desconocido– recopilado por una escritora que vio su potencial actualizador y aprovechó su estudio para entender mejor su presente y lograr una nueva meta personal e intelectual. El tema de este estudio no impone un seguimiento cronológico como el de Macanaz; permite planteamientos transversales, presenta muchas más implicaciones y reclama explicaciones que unas veces son lingüísticas, otras históricas, otras sociales o de opinión. Su misma interdisciplinaridad hacía necesario conocer bien el XVIII literario, el histórico, filosófico, sociológico, artístico, científico, jurídico, cosa que en los años setenta no era fácil, aunque Carmiña laboró por salvar gallardamente los escollos.

En los *Usos* da definiciones y etimologías de términos ('cortejo', 'chichisveo', 'estrecho', 'despejo', 'currutaco', 'majo'...); analiza la moda del lujo en vestimenta, costumbres y mobiliario; habla de las diversiones públicas y privadas, de los saraos, de las danzas ('alemanda', 'minué', 'contradanza'), de los peinados, del calzado, del uso y lenguaje del abanico, de la moda de los lunares, de matrimonios concertados, adulterios y divorcios. Da noticia de salones, tertulias, teatros, representaciones, actrices, tonadilleras, de nobles útiles y de la poltronería y majismo en la nobleza; recuerda la función de las sociedades patrióticas y los obstáculos que imponían al ingreso de las mujeres. Cuenta cómo se vestían en casa y cómo se adornaban, peinaban y componían para el paseo o para asistir a un acto social; repasa las

lecturas femeninas, su aburrimiento, sus estrategias para desasirse de imposiciones. Explica la actividad de abates mundanos y de eclesiásticos rigurosos; se hace eco de la opinión pública sobre los comportamientos escandalosos y el fasto de sacerdotes y del alto clero y recuerda la función antiilustrada y censorial de la Inquisición. Acerca de la educación, material y moral de las mujeres, traza un cuadro inevitablemente desolador, si bien no olvida mencionar las excepciones y la importancia del trabajo de pioneras como Josefa Amar y Borbón y de María Isidra Quintana Guzmán y de la Cerda. Con notable desparpajo, desenmascara cómo la opinión pública fija los patrones de separación de sexos y delimita qué oficios, dedicación y menesteres son propios o inadecuados para las mujeres. La autora sabía que los tiempos avanzaban con rapidez y los comportamientos y techos de aceptación estaban cambiando, y más que iban a hacerlo; pero su estudio demostraba que la parte reaccionaria de la Iglesia y la mentalidad general de los biempensantes –salvando los abanicos, lunares, *menuettos* o la concertación de casamientos, entre otras antigüedades ya imposibles en el siglo XX– mantenía los ideales de sus homónimos dieciochescos.

La inteligencia y dedicación de la autora no pudo evitar algún que otro lapsus o carencia, inevitables en un trabajo de tal envergadura¹⁰. El director de la tesis doctoral, Alonso Zamora Vicente, filólogo eximio por tantos motivos, no era precisamente un dieciochista y Julián Marías, en su momento estudioso de la Ilustración, no pudo dirigirla porque, como se ha dicho, no era doctor. A la falta de una dirección firme se unía la carencia de estudios, ediciones y reediciones asequibles y fiables de obras y autores. De haber contado con la deseable guía, hubiera aprovechado mejor la bibliografía existente y el modo de citarla y manejarla. No he visto la tesis doctoral de Martín Gaité, por lo tanto desconozco si las –pocas– menguas pudieron deberse a que aligeró de «ganga académica» el estudio doctoral al transformarlo en libro para que pudiera ser leído por un público más amplio y no especialista.

El índice onomástico solo menciona a Leandro Fernández de Moratín, sin embargo, el Moratín que se menciona como visita habitual de la actriz María Ladvenant (87), mal podía ser Leandro, que contaba siete años cuando la cómica falleció, en 1767; tuvo que ser el padre, Nicolás, que había sido su amante. O Carmiña ignoraba la edad de Moratín hijo o, para referirse al padre, citó simplemente por el apellido usual y el responsable del índice no diferenció entre los dos escritores. Algún que otro lapsus se observa también al citar a Juan Pablo de Azlor y Aragón, al que cambia el orden de los apellidos y lo hace marqués de Villahermosa, aunque era duque; cita a los condes de Fuentes y los asciende a marqueses en la página siguiente (143). Lee mal una cita de Jean Sarrailh (1957: 375), «He aquí lo que escribe el P. Finestres a Gregorio Mayans» y, confundida, habla de «el padre Mayans» (17), que no era sacerdote. La parquedad y falta de

actualización bibliográfica quizá responda a la voluntad de adecuarla al tipo de público al que se destinaba, pese a lo cual quedan detalles inexplicables, como que las referencias a obras de Cadalso remitan a los tres volúmenes de la edición de *Obras* de Repullés (1818), e ignore ediciones más modernas, en Clásicos Castellanos y la BAE y la mejor edición, con excelente estudio, de Glendinning-Dupuis de 1966. Tampoco cita el gran estudio de Glendinning en Gredos (1962), pero califica a Cadalso de «escéptico y desdeñoso» (88).

Con todo, la importancia del libro fue y sigue siendo grande, porque fue un modo instructivo y muy inteligente de hacer crítica oblicua de los usos de la España en que vivía. Llamó la atención sobre el siglo XVIII y su trabajo, intencionado y de gratísima lectura, mantiene, aún hoy, el nivel de guía orientativa para lectores curiosos y para quienes pretendan hacerse una idea de aspectos desconocidos acerca de la vida cotidiana, las costumbres galantes, los matrimonios, la educación de las jóvenes y las exigencias a que debían acomodarse las mujeres en el siglo XVIII.

Leyendo a Teresa de Jesús a través de Carmen Martín Gaité

Ana Garriga Espino (Universidad Autónoma de
Madrid)

El 4 de octubre de 1582 muere Teresa de Jesús en Alba de Tormes. Desde el mismo momento de su muerte, la madre y fundadora carmelita pasa a habitar en ese habitual, pero incierto lugar a medio camino entre la santidad y el fetichismo morboso de las reliquias. Cuando cuarenta años después, en 1622, la que fue Teresa de Cepeda y Ahumada es canonizada por el papa Gregorio XV, la nueva identidad que le es impuesta –Santa Teresa de Jesús– la asimila de inmediato a la ortodoxia de la institución católica, olvidando todos los baches, titubeos y vacilaciones que habían esmaltado la larga vida de aquella monja carmelita del siglo XVI.

Desde 1590, momento en el que Francisco de Ribera publica la primera biografía de Teresa de Jesús, Santa Teresa se fue erigiendo como un mito de perfección y pulcritud espiritual, del que hasta bien entrado el siglo XX se negó su origen judeoconverso. Negación comprensible si pensamos que en la España de la primera posguerra, el régimen franquista se apropió *devotamente* de la santa de Ávila: se convirtió en patrona de la Sección Femenina de la Falange y su conocido brazo incorrupto –en realidad, la mano izquierda– acompañó a Franco desde 1937 hasta la fecha de su muerte. Evidentemente, sacar a la luz que «la santa de la raza» era, paradójicamente, descendiente directa de conversos hubiera desmontado estrepitosamente el emblema que con tanto cuidado se trataba de construir. De hecho, el erudito padre Efrén de la Madre de Dios, en 1968, admite haber ocultado el linaje de Santa Teresa en la primera edición de las *Obras completas* de 1951: «en la primera edición disimulamos esta condición por mitigar el efecto moral de la noticia en muchos lectores sorprendidos. Pero la noticia tiene una abrumadora mayoría de probabilidades que impiden paliar la realidad de los hechos» (1968: 4, n. 11).

Teresa de Jesús se convirtió, por lo tanto, en una mujer fuerte, valerosa, segura de su fe, descendiente de un linaje puro y blasonado, que había empeñado su vida en la fundación de conventos con el fin de «resarcir al Señor de las ofensas que hacían los luteranos incendiando tantas iglesias en otras naciones de Europa» (*Boletín del Obispado de Salamanca* de 1937, cit. por Di Febo, 1988: 67, n. 11); una

santa que había escogido, con su brazo incorrupto, amparar milagrosamente al bando nacional durante la guerra civil (Di Febo, 1988: 63). De esta manera, se configuraron tanto una biografía como una producción escrita de Teresa de Jesús que la convirtieron en modelo obligado para las mujeres españolas y la hicieron encajar a la perfección en el ideario propagandístico del franquismo. Santa Teresa quedó, además, hermanada con Isabel la Católica en su rol de instructoras de las masas femeninas: ambas se presentaban como mujeres con características análogas, fácilmente intercambiables, mujeres heroicas marcadas por su espíritu de sacrificio, que eran, a un tiempo, una sinécdoque simplista del esplendor de la España católica de los siglos XV, XVI y XVII. Desde que en 1657, el obispo Juan de Palafox y Mendoza, primer editor de la cartas de Santa Teresa, percibiese, a partir de sus lecturas, «que eran tan parecidos esos dos naturales entendimientos y espíritus» (1752: 68), Isabel I de Castilla y Teresa de Jesús se convirtieron en madres de la raza hispánica y en máximas representantes del sano feminismo cristiano que imponían tanto el franquismo como la institución católica:

La función de modelo-guía de las mujeres ejercida por Teresa e Isabel está relacionada con la gran y específica marginación a que el franquismo relegó a las mujeres. Ya desde los años treinta, Teresa e Isabel fueron utilizadas en contra de las tendencias emancipadoras que iban emergiendo en los años de la Segunda República y como encarnación de ese feminismo cristiano, entendido sobre todo como modelo antagonista del feminismo laico (Di Febo, 1988: 102).

Nacida en 1925, Carmen Martín Gaité se vio obligada a ser una de esas muchas jóvenes que en los años cuarenta tuvo irremediabilmente que convivir con esa santa ya esperpénticamente malformada por los delirios del régimen franquista, como ella misma declara en un artículo publicado originalmente en 1984, en el «Suplemento Cultural» de *Diario 16*, y recopilado en *Tirando del hilo*:

Debo confesar que, hasta que me metí hace dos años y medio a estudiar a fondo los textos y las cartas de Teresa de Jesús para elaborar el guion sobre su vida que me encargó TVE, la figura de la santa de Ávila me resultaba casi tan rígida y poco simpática como la de Isabel la Católica. Este prejuicio, del que hoy reniego completamente (en lo que se refiere a Teresa, no a Isabel), arrancaba de muy antiguo, de la interpretación monolítica, que nos imponía de ambos personajes la retórica triunfalista de la Sección Femenina para proponer a las mujeres modelos de conducta. A través de esta interpretación, patente también en los libros de texto que me tocó estudiar, se nos presentaba a Teresa de Jesús como una mujer fuerte de cuya alma parecía estar ausente la tensión dramática de la duda, aureolada por una santidad abstracta pero sin vuelta de hoja, de la cual se nos escamoteaba el proceso (2006: 380).

Podemos pensar que, allá por 1984, Martín Gaité había tenido ya la oportunidad de conocer a una Teresa de Jesús más escritora y menos santa de la raza que la que le impuso el régimen franquista durante su adolescencia: dejemos simplemente como insinuaciones en el aire que la obra del gran Américo Castro, *Santa Teresa y otros ensayos*, se remonta a 1929 y *La voluntad del estilo* de Juan Marichal aparece,

en su primera edición, en 1957. No sabemos, en fin, si Martín Gaité trata intencionadamente de embaucar a sus lectores en esa oxidada visión de la madre carmelita o si simplemente está recordando la languidez cultural y espiritual de la España de los años cincuenta.

Pero en cualquier caso, resulta evidente que al adentrarse en los escritos teresianos, Martín Gaité comprendió de inmediato que si había algún rasgo ineludible en la espiritualidad de Teresa de Jesús era justamente «su vuelta de hoja»: una espiritualidad mística y contemplativa que se forjó en los límites de la norma, oscilante siempre entre la ortodoxia y la heterodoxia, en una Castilla heredera de la religiosidad tridentina, acechada por el fantasma de la Santa Inquisición y obsesionada, a mediados del siglo XVI ya de forma innegable, por la pureza de sangre. La lectura por encargo del sinfín de páginas que suman las cartas, la autobiografía y los tratados espirituales teresianos generó en Martín Gaité una suerte de mutua complicidad femenina, un proceso empático, un encuentro con una «Teresa de Ahumada a su medida» (Pereda, 1982: 4) que culminaría con el rescate y la recuperación de la figura más humana y literaria de Teresa de Jesús para la televisión de la nueva España democrática.

Cuando Martín Gaité, en un primer momento por obligación profesional, se volcó en la tarea de leer las obras completas de Teresa de Jesús, pronto debió experimentar la necesidad de penetrar en la vida de la monja de Ávila, de ahondar en las *raíces profundas* de esa tensión y ese malestar que pasean discreta y silenciosamente por sus cartas y obras literarias, ya que, como afirmaba Ortega y Gasset, «toda vida es secreto y jeroglífico» y, por esto mismo, «el hombre generoso, cuya vida vive de raíces profundas, siente el afán de penetrar en otras vidas, bien en lo hondo de ellas, en su verdad oculta –de entenderlas, y no de juzgarlas–» (2006: 89). Imagino fácilmente a una Carmen Martín Gaité embebida satisfecha en la lectura del capítulo segundo del *Libro de la vida*, cuando Teresa cuenta que desde muy pequeña hereda de su madre la afición por la lectura y que «[gastaba] muchas horas del día y de la noche en tan vano ejercicio, aunque escondida de su padre» (II, 1). Esta genealogía femenina de la lectura hubo necesariamente de cautivar a Martín Gaité, que rumiaba desde sus inicios literarios más remotos las tesis sobre mujer y literatura que expuso cumplidamente en su libro *Desde la ventana*. Ya en uno de sus primeros cuentos, «Desde el umbral», publicado en 1948 en *Trabajos y Días. Revista Universitaria*, cuando la autora contaba con tan solo 23 años, contemplamos la semilla de esa fascinación por el motivo de la mujer ventanera, que alcanzará todo su esplendor y desarrollo, como decía, en *Desde la ventana*, ensayo sobre el que volveré más adelante.

A través de la serie de televisión *Teresa de Jesús*, dirigida por Josefina Molina y protagonizada por Concha Velasco, asistimos a una novedosa reformulación del

pasado español, que subvierte la historiografía tradicional desde el delicado umbral entre literatura e historia, que tan familiar le era a Carmen Martín Gaité:

Este fue el primer trabajo cinematográfico donde yo me empleé a fondo y con toda mi alma, aunque un poco a tientas y por intuición, más auxiliada por el espíritu teresiano que por el de mis colaboradores. Víctor García de la Concha, especialista en Santa Teresa, no sabía más de cine que yo, y Josefina Molina, que sí sabía mucho más, estaba más atenta a los problemas que le planteaba la dirección que a criticar con detalle mi tarea y menos a aprobarla sin reservas. Así que siempre me quedaba indecisa con el resultado de mis deberes. Nunca había ido con tanto miedo a presentar unos deberes desde los tiempos del bachillerato (Martín Gaité, 2002b: 232).

Como vemos, también con baches y titubeos, se sumergió Martín Gaité en la elaboración de los diálogos de *Teresa de Jesús*, absorbiendo la lengua y el modo teresianos hasta domarlos como propios. No olvidemos que toda la obra literaria de Teresa de Jesús se mueve dentro de los parámetros del género epistolar, «es como una carta urgente» (Martín Gaité, 2006: 381) que responde al mandato de alguno de sus obstinados confesores, donde la fundadora carmelita lleva a escena aquello que no se siente capaz de explicar dentro del rígido corsé lingüístico que el lenguaje rutinario le propone. Y aquello que no se siente capaz de explicar no es sino su epopeya interior, sus amores ardientes y turbados por un Dios que la desplaza de un extremo a otro de las más absolutas contradicciones. La prosa teresiana, marcada por esa bella «elegancia desafeitada» que le atribuyó Fray Luis de León (1944: 1352), conjuga la inmediatez de la oralidad con el uso de eficaces metáforas y comparaciones, que salvan el abismo que media entre el caparazón lingüístico y la esencia última de lo que ansía transmitir.

En los diálogos de la serie televisiva, las voces de Martín Gaité y de Teresa de Ahumada se amalgaman armónicamente hasta hacerse indisociables la una de la otra. Carmen Martín Gaité supo captar la vivacidad desafiante de la prosa teresiana, digerirla y volcarla en las palabras que pone en boca de Teresa de Jesús. Es por esto por lo que las reconocibles locuciones populares tan del gusto de Martín Gaité se cuelan, de manera apolínea, entre los fragmentos trasladados palabra por palabra de las cartas y obras de Teresa de Jesús con un admirable rigor histórico-literario; pienso, por ejemplo, en esa escena en la que vemos a Teresa, ya mayor, en aquella Sevilla picaresca, que abiertamente declaró detestar en tantas ocasiones, interrogada por dos jesuitas y un oficial de la Santa Inquisición sobre las acusaciones que se le imputan de haber llevado una vida depravada y de realizar «extrañas ceremonias propias de los alumbrados» (Molina, 2002: capítulo 7, min. 21:07). Teresa nombra sin pudor a la que sabe responsable de su acusación, María del Corro, y el escribano pregunta entonces: «¿Quiere que conste el nombre?» (capítulo 7, min. 21:46) y allí, una voz pactada entre Martín Gaité y aquella Teresa de Ávila, que se crecía ante el obstáculo, responde: «Sí, que las ollas, cuanto más se tapan, más hierven» (capítulo 7, min. 21:50). O esa escena que refleja el primer encuentro

entre Teresa de Jesús y un jovencísimo fray Juan de la Cruz, que le cuenta que quiere meterse cartujo para no tratar con el mundo, y Teresa, con todo el talante persuasivo que sin duda tuvo, responde: «Pues conmigo va a tener que tratar, *de bicho raro a bicho raro*» (capítulo 7, min. 14:03) –es inevitable pensar aquí, entre paréntesis, en todos esos chicos raros y chicas raras que pueblan el mundo de Martín Gaité–.

El espectador, que no solo reconoce un espacio –las murallas de Ávila, por ejemplo–, sino también un lenguaje común con el universo de Santa Teresa, lleva a cabo un ejercicio de reconocimiento y reconciliación con su propio pasado, uniendo los planos histórico y familiar (Fra Molinero, 2009: 248). Se ejerce así una suerte de justicia poética por la que Teresa de Jesús es liberada de la *interpretación monolítica*, que la había acompañado durante años y recupera «el arrojo y el temblor de su alma femenina» (Martín Gaité, 1987a: 61). En la serie de televisión, cada escena, cada imagen y cada palabra se encaminan a devolverle a la santa de Ávila el lugar de mujer escritora que le corresponde. Los títulos de cada capítulo aluden a sus grandes obras literarias (*Vida, Fundaciones, Cuentas de conciencia, Castillo interior...*), el ejercicio de la lectura y escritura constituye la principal isotopía temática de la serie y el *Libro de la vida* se erige, en los límites de la personificación, como un protagonista más del espacio televisivo: no solo porque asistamos, como espectadores, a su gestación primero, y a su lectura en voz alta en boca de determinados personajes, como la princesa de Éboli, después, sino porque el libro, como artefacto cultural, protagoniza un sinfín de avatares «en forma de manuscrito frágil e inestable, que podría desaparecer, y peligroso para su autora» (Fra Molinero, 2009: 255), del que el espectador avisado conoce ya su final y feliz supervivencia.

Dentro del guion de *Teresa de Jesús*, elaborado junto con Josefina Molina y Víctor García de la Concha, la tarea de Carmen Martín Gaité se centró en dar vida, en forma de diálogos inmediatos, a las andanzas teresianas escogidas meticulosamente por García de la Concha, gran conocedor de la vida y obra de Teresa de Jesús. Fue, por tanto, la encargada de llevar a cabo la (re)construcción, aferrándose a todo lo que la historia tiene siempre de literatura, de una diminuta parcela de la intrahistoria, por la que fluyen las voces de un sinfín de mujeres anónimas que compartieron con Teresa de Jesús ese espacio de soledad femenina. La voz de la madre carmelita irá evolucionando desde el sufrimiento y la duda, que la acompañan al comienzo de la serie, cuando tiene 23 años y empieza a somatizar sus luchas internas, hasta su larga aventura fundacional, pero guiada siempre, subrepticamente, por la batuta de Martín Gaité, que a través de este uso concreto del lenguaje dota de unidad y coherencia a todos los episodios de la serie.

El lunes 12 de marzo de 1984 aterrizaba, por fin, en la nueva España de la democracia, esta no menos novedosa representación de santa Teresa de Jesús: la

audiencia se convertía en testigo afortunado de la materialización de esos pequeños y reveladores detalles que suelen marginarse de la historia oficial, de la Historia con mayúsculas. Y son precisamente esos vacíos que subyacen a la historiografía dominante los que siempre interesaron a Martín Gaité, las sutiles pinceladas que nos permiten ver la historia más allá de los nombres propios y de la cronología: «Para Martín Gaité hacer historia no solo suponía la narración de la vida y de las obras de “grandes figuras” o de corrientes económicas, sino un compendio de otras “pequeñas cosas” que suelen pasar inadvertidas en los relatos históricos oficiales» (Rolón Collazo, 2011: 18). En este sentido, le debemos a Martín Gaité no solo la indudable labor de recuperación casi arqueológica que hizo del estigmatizado siglo XVIII español, sino también la composición de esta biografía literaria de Teresa de Cepeda y Ahumada, que se rebelaba contra la visión sesgada que el franquismo le había impuesto durante décadas¹¹.

Al escribir los diálogos de *Teresa de Jesús*, Martín Gaité no se ciñó exclusivamente a una combinación de extractos de escritos teresianos, sino que recurrió también a las fuentes históricas de aquellos que tuvieron trato directo con la madre carmelita. Pienso, sobre todo, en la *Declamación en que se trata de la perfecta vida y virtudes de la Beata Madre Teresa de Jesús y de las fundaciones de sus monasterios*, publicada por Jerónimo Gracián en 1611, en los *Procesos de beatificación y canonización* publicados en 1934 por el padre Silverio de Santa Teresa y en las tres primeras biografías elaboradas por Pedro de Ribadeneyra, fray Francisco de Ribera y fray Diego de Yepes. Martín Gaité enfoca todo este respaldo documental desde su atalaya novelesca, sin caer en pastiches espectaculares y poco creíbles, indagando en lo más hondo del lenguaje y del alma teresiana para construir un retrato, si no fidedigno, total y completamente veraz de Teresa de Jesús. Debemos dejar de lado la frivolidad que suele achacarse a todos los documentos televisivos y cinematográficos que se adentran en el pantanoso terreno de la historia, y aceptar que *Teresa de Jesús* puede y debe quedar hermanada con las grandes biografías que en estos últimos siglos se han venido componiendo de la carmelita descalza.

Olvidándonos ahora del alud histórico-bibliográfico que sepulta la figura de Teresa de Jesús, admitir que los diálogos de la serie constituyen una muy legítima biografía novelada —o novela histórica o novela biografiada o biografía dramatizada: nunca terminan las batallas terminológicas— supone plantear la aparición de un nuevo género en la tan completa trayectoria literaria de Carmen Martín Gaité. Los diálogos de *Teresa de Jesús* conforman un anexo coherente tanto a su itinerario novelesco como a su faceta de investigación histórica; es más, por el carácter intrínseco de la biografía novelada, los diálogos televisivos podrían contemplarse como un nexo entre los dos cercanos universos que marcaron el discurrir intelectual de Martín Gaité: universos a menudo imposibles de disociar si

recordamos que sus ensayos son productos híbridos con un innegable carácter narrativo, siempre precedidos por la voluntad de contar, dominados por una expresión poética nacida de «la tendencia a hablar de sí misma a través de los otros» y del «aliento de sus propias creencias» (Teruel, 2007: 244).

Si abandonamos esta visión panorámica de la obra de Martín Gaité y acercamos nuestra mirada al periodo en el que tiene lugar la elaboración de los diálogos, esta coherencia macrotextual se hace mucho más tajante: mientras escribía *El cuento de nunca acabar*, entre 1973 y 1982, se entremezclaron en su proyecto narrativo *Fragmentos de interior*, *El cuarto de atrás*, *El castillo de las tres murallas*, su trabajo de adaptación de *Don Duardos* de Gil Vicente, el guion de la vida de Teresa de Jesús y su biografía sobre el conde de Guadalhorce. Sin entrar en mayores especificaciones, salta a la vista la vinculación entre los diálogos de *Teresa de Jesús* y algunas de las obras citadas: con *El conde de Guadalhorce, su época y su labor* comparte evidentemente su interés en la biografía, que ya se había dejado ver en 1969 con su magnánima obra sobre Macanaz; con la adaptación de la *Tragicomedia de Don Duardos* (1521-1525) –más allá del trabajo de ajuste per se con el que también tuvo que lidiar, aunque con otro patrón genérico, en la serie *Teresa de Jesús*–, Martín Gaité se enfrentaba ya a la cosmovisión literaria y vital de la península en el momento en el que se empezaba a sentir el cambio de la Edad Media al Renacimiento, tan solo unas décadas antes de la eclosión literaria de Santa Teresa. Además, la propia Martín Gaité afirma, en relación a la adaptación de *Don Duardos*: «He puesto el acento en el tema del disfraz de Don Duardos, trasunto de un problema clave en los albores del Renacimiento: la lucha del hombre por conquistar una identidad individual y su rebeldía frente al papel que los condicionamientos sociales o familiares le impulsan a representar» (1993: 60). Un problema que, salvando las distancias, también persiguió a Teresa de Jesús y que la propia Martín Gaité se encarga de remarcar en repetidas ocasiones en el guion televisivo: su ascendencia judeoconversa hizo que toda su vida fuera, por un lado, «el afán [...] de aparentar lo que no se es y por otra [...] el deseo de llegar a demostrar que la honra depende de la propia conducta y no de la estirpe» (Martín Gaité, 1993: 63). *El cuarto de atrás*, por su particular acercamiento al género memorialístico y su estructura a medio camino entre la autoficción, el diario personal y la confesión con el inquietante «hombre de negro» establece cierta sintonía con la obra por excelencia de Teresa de Jesús, *El libro de la vida*. Aunque Martín Gaité escribiera *El cuarto de atrás* ocho años antes de divagar por los derroteros teresianos, plantear que la autobiografía espiritual de Teresa de Jesús y la novela de Martín Gaité galardonada con el Premio Nacional de Narrativa participan de un íntimo discurrir literario común nos permite avanzar hacia la sempiterna cuestión de si podemos afirmar que existe ciertamente un particular modo de escribir femenino.

Y esta es la cuestión que, a grandes rasgos, abordó Martín Gaité, de manera brillante, en las cuatro conferencias sobre escritura femenina que pronunció en la Fundación Juan March en 1986 bajo el título «El punto de vista femenino en la literatura española» y que publicó un año después, en forma de libro, en *Desde la ventana*. El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité, tan bien diseccionado por Roberta Johnson (2011 y 2013), no puede quedar encasillado dentro de las muchas tendencias, a menudo solipsistas, que han surgido al calor de la llamada crítica feminista. La propia Martín Gaité declara en la introducción de este ensayo su antipatía hacia el tono academicista y rebuscado de la mayoría de estos textos de crítica feminista que había manejado: «[...] el tono de los trabajos de esta índole que han caído en mis manos, casi siempre escritos por autoras de lengua inglesa, me ha resultado aburrido y profesoral, a leguas de distancia del humor y el temple narrativo con que Virginia Woolf se declara excluida de la patriarcal metodología de los varones doctos» (1987: 13).

Tomando el legado depositado por el delicioso ensayo de Virginia Woolf, *A room of one's own*, Martín Gaité explora las estrategias lingüísticas, sociales y literarias por las que las mujeres han optado, o más bien se han visto obligadas a optar, a lo largo de los siglos, para construirse su propio espacio dentro de un universo varonil, que les estaba estrictamente vetado. Afirmaba Elaine Showalter que «la cultura femenina conforma una experiencia colectiva inmersa en la totalidad cultural, una experiencia que une a las escritoras a través del tiempo y del espacio» (1999: 100): la mujer, como grupo silenciado, debe recurrir a una serie de herramientas escriturales –que se perpetúan en el tiempo– y que le permiten filtrar sus modos de pensamiento a través de los parámetros prefijados por las estructuras superiores. La mujer es una «extraña criatura fronteriza» –*odd boundary creature* (Haraway, 1991: 2)–, que o bien habita en las riberas de la norma masculina, o bien integra en su cosmos femenino los roles masculinos dominantes para diluirse de forma activa en la sociedad literaria. Tanto Teresa de Jesús como Carmen Martín Gaité se ubican, simultáneamente, en ambas posiciones. Como sentencia la propia Martín Gaité, a partir de lo que Showalter denominó *double voice discourse*, «la mujer que escribe tiene que lidiar por una parte con las pautas literarias, sociales y políticas establecidas por ese grupo dominante y, por otra, con las vivencias del grupo más callado a que ella pertenece» (1987: 15). Como resultado de esto, cuando las mujeres se lanzan a coger la pluma, sienten la constante necesidad de buscar un interlocutor, ya que se saben entrando en un terreno en cierto modo prohibido, propiedad del *otro*, y buscan, por esto, el plácet masculino para habilitar su actividad literaria: «como una necesidad de autojustificación por haber metido la hoz en mies ajena» (Martín Gaité, 1987: 25); así se explica que géneros como la epístola, la confesión y la autobiografía se hayan configurado, a lo largo de los siglos, como géneros preponderantemente femeninos.

«Buscando el modo», el capítulo dedicado a Teresa de Jesús, surge de «algunos comentarios que iba anotando en cuadernos, a modo de diálogo personal con la escritora abulense, provocados por el tono de su discurso titubeante y abierto» (Martín Gaité, 1987: 13). Martín Gaité encontró en los escritos de Teresa de Ávila la semilla de ese *modus operandi* literario, que se ha hecho rasgo diferencial de la escritura femenina desde finales de la Edad Media hasta bien entrado el siglo XX: esa necesidad de autojustificación que acabamos de comentar, ese ímpetu por construir una identidad propia y fuerte dentro del texto, por tantear silenciosamente las posibilidades de una nueva poética y un nuevo lenguaje, que aun conviviendo con el testigo otorgado por padres, profesores y confesores, dé lugar a nuevos modos de expresión que subviertan la jerarquía literaria tradicional. Dice Martín Gaité que «es la búsqueda apasionada de ese “tú” el hilo conductor del discurso femenino, el móvil primordial para quebrar la sensación de arrinconamiento» (1987: 47).

Hago un pequeño inciso para recordar que la lectura de los textos teresianos debe llevarse a cabo teniendo en cuenta que su autora estaba marcada con el hierro de la minoría y de la marginalidad. «Corrían tiempos recios» (XXXIII, 5), decía Teresa de Jesús desde el *Libro de la vida: tiempos recios* no solo para la Iglesia, sino también para todo aquel sospechoso de atacar con su religiosidad la integridad del dogma católico y también *tiempos recios* para todo aquel que no pudiese alardear de ser cristiano viejo. No podemos afirmar que Teresa supiera que su abuelo paterno, Juan Sánchez, había sido condenado en 1485 a lucir durante siete viernes seguidos el famoso sambenito por las iglesias de Toledo por haber «cometido muchos y graves crímenes y delitos de herejía y apostasía contra nuestra santa fe católica» (cit. por Alonso Cortés, 1946: 90); puede que su padre, Alonso de Cepeda, ocultase este hecho a sus hijos, pero también es más que probable que la familia siguiese sufriendo, durante décadas, las secuelas de la infamia del sambenito del abuelo.

En cualquier caso, debemos tener presente que estamos ante una mujer, que en la Castilla del siglo XVI, emprende a los 47 años de edad la reforma de la Orden carmelita, funda en vida quince conventos de carmelitas descalzas, que recuperan las constituciones de pobreza de la Orden primitiva para alejarse de la vida ligera que había en muchos de los conventos de carmelitas calzadas de la regla mitigada. Pero estamos también, y esto es lo importante, ante una mujer a la que sus confesores y demás varones doctos obligaron a tomar la pluma para cerciorarse de que aquellos ardores y aquellas visiones que ella decía tener no eran visiones demoniacas, y aun tratándose de una escritura por mandato, la fundadora carmelita supo afirmarse fuertemente dentro de su texto, sortear los modelos teológicos masculinos propuestos y renovar el lenguaje para lograr someter lo inefable y caótico de su experiencia espiritual a la tiranía y rigidez del sistema lingüístico.

Esto fue lo que, sin duda, cautivó a Carmen Martín Gaité: que Teresa de Jesús «partió siempre de la obediencia, pero para desobedecer» (1987: 49).

Por el ya mencionado lugar en el que el franquismo exilió a Teresa de Jesús, podemos intuir que a Martín Gaité no le hubiera sorprendido encontrar al abrir *El libro de la vida* una biografía espiritual, sin altibajos, sin serpenteos, sin salidas de tono, lineal y anodina, doblegada a las asperezas de la ortodoxia de aquel confesor que se la mandó escribir. Y podemos intuir también la sorpresa, al menos relativa, que debió sentir cuando a medida que avanzaba en su lectura, se encuentra con esa *búsqueda del modo*, con los devaneos constantes por los que deriva la prosa teresiana para lograr encontrar la manera de decir lo que no se puede decir, la manera de hacer tangible lo intangible. No había recurso retórico ni ornamentación del lenguaje ni género literario que le valiese en su totalidad para expresar aquello que su alma albergaba. Por eso, el *Libro de la vida*, y Martín Gaité lo vio con absoluta claridad, plasma, con una novedad admirable para la época, la inmediatez del proceso de escritura, el sinuoso camino que recorre con sufrimiento la pluma teresiana hasta toparse con la palabra apropiada, con aquella palabra que estuviera a la altura de las circunstancias –y ninguna circunstancia estaba a altura más elevada que sus tormentos de amor con Dios–. Escribe en una ocasión: «y lo que más el señor me diere a entender, como fuera entendido y acordándoseme, que como no sé qué será, no puedo decirlo con concierto, y creo es lo mejor no le llevar, pues cosa tan desconcertada es hacer yo esto» (*Camino de perfección*, Prólogo) –faltan muy pocos años, trece en concreto, para que el joven fray Juan de la Cruz, encarcelado en Toledo, componga sus famosos versos: «y déjame muriendo / un *no sé qué* que quedan balbuciendo» (*Cántico espiritual*, vv. 34-35)–.

Pero más allá de la forma, del trastrocamiento poético y narrativo con el que Teresa de Jesús domina la materia escrita, Martín Gaité se vio seducida por el contenido del *Libro de la vida*. Un contenido vertebrado e impulsado por la queja amorosa a la que la arrastran sus suplicios de amor –poco importa para la aventura literaria si los amores eran divinos o humanos–. Hay momentos en el texto en los que la voz de Teresa de Jesús, sin perder nunca esa ansiedad constante de interlocutor, se olvida de García de Toledo y sus secuaces y se dirige directamente, llegando al punto más álgido de su catarsis amorosa, al culpable de sus gozos y tormentos. Martín Gaité encontró fascinante este destinatario pendular: prueba última de la necesidad de destinatario de la pluma teresiana, prueba última de que «toda su literatura es como un borrador de carta» (Martín Gaité, 1987: 61) y, sobre todo, prueba última y definitiva de que el *Libro de la vida* era la radiografía de unos peculiares «amores contrariados» (Martín Gaité, 1982: 5). Recuerdo aquí las palabras de Martín Gaité:

Y el estilo se vuelve más encrespado, audaz y hasta bravío cuando el «yo» narrador, que avanza con pies de plomo mendigando el consenso del otro receptor colectivo y de pacotilla, increpa de forma

directa al interlocutor verdadero, y le dirige súplicas o reproches brotados directamente de la herida de amor no de su análisis [...]: «bien sabéis, Dios mío, que me es tormento grandísimo y que tan poquitos ratos como me quedan ahora de Vos, os me escondáis. ¿Cómo lo puede sufrir el amor que me tenéis?...» (1987: 56).

Pese al ingente abanico de nombres, que se le han ido otorgando a la que fue en el siglo Teresa de Cepeda y Ahumada, Teresa de Jesús se construyó a sí misma a través de su palabra, tejió su propia identidad –la que ella misma escogió para sí: Teresa de Jesús–, a través de esa guerra constante por malear el lenguaje hasta hacerlo encajar, como una pieza más de un inmenso engranaje, en su colosal experiencia espiritual. Erigió con su prosa el resbaladizo lugar en el que se daban cita, a un tiempo, la obediencia al dictado de sus maestros y la huida subversiva de esos mismos dictados. Y es ahí, en el seno de las más tensas contradicciones, donde Teresa de Jesús se topó con su propio *yo* y fue también desde ahí desde donde nos legó «uno de los testimonios más impresionantes del poder expresivo de la palabra femenina para roturar terrenos salvajes» (Martín Gaité, 1987: 55).

Como acertadamente afirma Roberta Johnson, «Santa Teresa de Jesús le sirve a Martín Gaité como ejemplo de una escritura que ha aceptado la soledad para enfrentarse a los obstáculos sociales que siempre tuvo que superar para escribir» (2011:15). La escritora salmantina supo leer en las profundidades de la voz de Teresa de Jesús para encontrar allí, sin importar lo más mínimo esos cuatro siglos de lapso temporal, el tono íntimo de la confesión femenina. Martín Gaité quedó, en fin, atravesada e impregnada por la palabra de Teresa de Jesús, y solo de este modo podemos explicar la naturalidad con la que supo darle voz y vida al texto teresiano hasta establecer, subyugada por la fortaleza de aquella madre abulense del siglo XVI, una relación biológica y carnal con la biografía de Teresa de Jesús. Creo que para terminar solo podemos quedarnos con estas contundentes y reveladoras palabras de aquella que fue una de las más grandes intelectuales, mujeres, novelistas y ensayistas del siglo XX español: «Por esto, tanto a los que se confiesen religiosos, como a los que se ofendan ante la mera sospecha de tal atribución les puede seguir emocionando hoy la historia de Teresa de Jesús» (Martín Gaité, 2010: 386).

Lo raro es no escribir

Belén Gopegui

Doce años ya sin ti, van para trece, e imposible no preguntarse qué pensarías hoy si fueras por la calle viéndolos escribir con sus teléfonos en cualquier parte. Porque hoy, Carmen, lo raro es no escribir, no ser humo de palabras escogidas antes que cuerpo. Y si, en el metro, en lugar de sus pequeñas terminales, llevaran libretas y bolígrafo o cuadernos Claire Fontaine; y si cada vez que pulsan, o pulsamos, enviar, tuitear o responder, nos agolpáramos en fila con nuestros mensajes tras los buzones amarillos, el mundo se habría vuelto más martingaitiano todavía, y cómo te ibas a reír.

«A veces», decía Águeda, «me pregunto qué sería de mí si Tomás dejara de interesarse por las cosas que le cuento y por las que le oculto. Posiblemente una catástrofe» (Martín Gaité, 2009d: 913). Y en eso andamos, Carmen, en la catástrofe, porque se nos perdió el secreto, y están siendo duros estos días, por falta de honestidad y de valor y también, sí, «por la falta de secreto» (934). Ya lo decía Águeda madre: «No nos conviene ser tan evidentes» (1046). El secreto que hoy nos falta no es el de quien hace trampas ni es el de quien oculta algo porque es turbio o mezquino, sino el que tú nombrabas, el que merece –esa es su garantía– ser guardado hasta el momento oportuno.

Hoy, inopinadamente, un 26 de abril, he venido yo aquí a desocultar, que no es lo mismo que descubrir, aunque pueda parecerlo. Será que han madurado ya unas cuantas primaveras, será que muchas veces me piden que hable de ti y yo les cuento cómo eras, qué escribías, qué decías. Pero me vuelvo a casa sabiendo que no sabrán lo que pasó, no sabrán por qué cuando ya habían pasado el entierro y muchos días, y hasta la pena, una mañana absurda a mediodía me eché a llorar a voces, en un cuarto con ventana cerrada, un llanto que se oculta aunque hiciera su ruido vallejiano. No sabrán que sigues apareciendo sin fantasma, es tu voz o algún gesto; son, sobre todo, tus libros y quedan entonces, te cito, «los atlas sin cerrar, las fichas del parchís sin recoger, el puzzle a medias, los lápices de colores con la punta rota, la bici derribada» (919), y me acuerdo de «la que está desposada con Belona» (Shakespeare, 2004: 28), diosa romana de la guerra, «envuelta en su armadura invulnerable», enfrentándose, espada contra espada. No hay quien no se quiebre, no hay quien no se enfade injustamente, quien no decepcione a veces, no hay armadura que no deje un hueco para el dolor. Pero si la armadura se recompone, si

se hace burla del fallo propio y se estudia el ajeno, entonces, con un afán sin tregua, se vuelve a la batalla y huyen los insolentes.

¿Cómo podré contarle? ¿Cómo diré que no son los recuerdos míos sino los de cualquiera? Que no se trata de lo que tú y yo o tú y tantos otros y otras vivieron, sino de que estás ahí, sigues ahí. Y siempre que te leo vuelve aquella relación de Miguel Hernández para su amiga: «No encontraréis a Delia sino muy repartida como el pan de los pobres». Así tú, muy repartida en novelas y ensayos y en las cosas que dijiste y en los secretos que guardaste y en lo que rechazabas y en los versos de los que vamos a recordar aquí solo una copla, desesperada y elegante como pocas se han escrito:

Escucha lo que te digo,
compañero, dulce amigo
de sinsabores y empeños:
No te dé Dios más castigo
que tener a otra contigo
cuando me llames en sueños.
(Martín Gaité, 2010c: 644)

Flotan hoy por todas partes las palabras que nos escribimos cada día, que se enredan y no duran y no son tan para siempre ni tan nítidas como las que dibujaba tu mano. Entre todas esas palabras se encuentran las de quienes, a veces, me preguntan cómo estuvimos tú y yo tan cerca si de tus últimas novelas parecía ausentarse lo político: las vidas circulan en ellas por los laberintos interiores, por relaciones familiares y de amistad, y la lucha de clases y la semilla de revolución de Tupac Amaru son apenas un roce, una atmósfera a lo lejos. Suelo contestar preguntando quién puso puertas al combate y digo luego que cada uno de tus libros es un manual sobre cómo se fabrican el arrojo y la osadía «y aquellas ganas de jugar a lo que saliera» (Martín Gaité, 2009d: 981). Cuento cómo, según un buen amigo y filósofo, Carlos Fernández Liria, una declaración de amor suspende y excluye toda vinculación con el reconocimiento y su enunciado último sería: «es imposible no amarte», esto es, «te seguiría amando igual aunque yo fuera rico, aunque fuera negro en lugar de blanco o aunque descubriera un día que soy un dios o un marciano, etcétera» (2001:120). En otro contexto, afirmo, es también imposible no servirse del arrojo y la osadía martingaitianos para propósitos que no sean honestos y no atañan al bien de la polis, a lo que es justo o, dirías tú, de ley.

Lo raro hoy, Carmen, es no escribir, y mucho más raro todavía comprender que la luz, esa que muestra sin vuelta ya de hoja que te has ido, es la que te regresa, jugando a las escondidas una vez más.

Obras citadas

- Alonso Cortés, Narciso (1946), «Pleitos de los Cepedas», *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 25, pp. 85-110.
- Álvarez de Miranda, Pedro (2011a), «Carmen Martín Gaité y el siglo XVIII español», *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. por José Teruel, núms. 769-770, pp. 20-24.
- (2011b), «Macanaz encuentra, por fin, interlocutora», prólogo a Carmen Martín Gaité, *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*, Madrid, Siruela, pp. 13-19.
- Bauman, Zygmunt (2000), *Liquid modernity*, Cambridge, Polity.
- Bautista, Ester (2011), «Collages and Narrative in Carmen Martín Gaité», en Marian Womack and Jennifer Wood, eds., *Beyond the Back Room. New Perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford-Bern-Berlín-Bruselas-Fráncfort am Main-Nueva York-Viena, Peter Lang, pp. 11-34.
- Brown, Joan L. (1987), *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaité*, University, Mississippi, Romance Monographs.
- (1992), «Men by Women in the Contemporary Spanish Novel», *Hispanic Review*, núm. 60, pp. 55-70.
- (2011), «El libro de la fiebre: La prefiguración de una carrera literaria», *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. por José Teruel, núms. 769-770, pp. 4-8.
- (2013), *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, Nueva York, The Modern Language Association.
- Bunkers, Suzanne L.; Huff, Cynthia A., eds. (1996), *Inscribing the Daily: Critical Essays on Women's Diaries*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- Bush, Andrew (2002), «Dwelling on Two Stories (Carmen Martín Gaité, María Zambrano)», *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 36, pp.159-189.
- Caballé, Anna (1995), *Narcisos de tinta: Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul.
- Cacciari, Massimo (1990), *Dell'inizio*, Milán, Adelphi.
- Calvi, Maria Vittoria (2002), «Introducción», en Carmen Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori, pp. 9-16.
- (2007), «Introducción», en Carmen Martín Gaité, *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra, pp. 9-83.
- (2012), «Un cuento autobiográfico de Carmen Martín Gaité: “El otoño de Poughkeepsie”», en *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*, ed. de Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 73-89.
- Carbayo Abengózar, Mercedes (1998), *Buscando un lugar entre mujeres: Buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Málaga, Universidad de Málaga.
- (2000), «De la intra-historia a la propia-historia. Lidiando con la historia y la literatura en María Zambrano y Carmen Martín Gaité», en *Escribir mujer. Narradoras españolas de hoy*, ed. de Cristóbal Cuevas García, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 305-313.
- Di Febo, Giuliana (1988), *La santa de la raza: Teresa de Ávila, un culto barroco en la España franquista*,

- trad. de Ángel Sánchez Gijón, Barcelona, Icaria.
- Efrén de la Madre de Dios; Steggnik, Otger** (1968), *Tiempo y vida de Santa Teresa*, Madrid, B.A.C.
- Fernández Liria, Carlos** (2001), *Geometría y Tragedia*, Guipúzcoa, Hiru.
- Fernández Prieto, Celia** (1979), «Entrevista con Carmen Martín Gaité», *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, vol. 4, pp. 165-172.
- Figuera Aymerich, Ángela** (1986), *Obras completas*, nota preliminar de Julio Figuera, introducción y bibliografía de Roberta Quance, Madrid, Hiperión.
- Foucault, Michel** (1992), *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets.
- Fra Molinero, Baltasar** (2009), «Hagiografías democráticas para la televisión: Cervantes, Santa Teresa, Lorca y Miguel Hernández», en Francisca López, Elena Cueto Asín y David. R. George, Jr., eds., *Historias de la pequeña pantalla: Representaciones históricas en la televisión en la España democrática*, Madrid, Vervuert Iberoamericana.
- Fuertes, Gloria** (1976), *Obras incompletas*, ed. de la autora, Madrid, Cátedra.
- Gambazzi, Paolo** (1999), *L'occhio e il suo inconscio*, Milán, Raffaello Cortina.
- Gazarian Gautier, Marie-Lise** (1981), «Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York», *Ínsula*, núm. 411, febrero, pp. 1 y 10-11 (reimpresión en Mirella Servodidio y Marcia L. Welles, eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish American Studies, pp. 25-33).
- Gioni, Massimiliano** (2007), «It's Not the Glue that Makes the Collage», en Richard Flood, Laura Hoptman y Massimiliano Gioni, *Collage: The Unmonumental Picture*, Milán, Electa, pp. 11-15.
- Goytisolo, José Agustín** (1963), *Salmos al viento* [1958], en *Los premios Boscán (1949-1961)*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Haraway, Donna J.** (1991), *Simians, Cyborgs and Women. The reinvention of nature*, Nueva York, Routledge.
- Jelinek, Estelle C.**, ed. (1980), *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, Bloomington, Indiana University Press.
- Johnson, Roberta** (2011), «El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité», *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. por José Teruel, núms. 769-770, pp. 12-16.
- (2013), «Teaching Carmen Martín Gaité as a Feminist Thinker», en *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, ed. de Joan L. Brown, Nueva York, The Modern Language Association, pp. 208-223.
- Jurado Morales, José** (2011), «Los pasos encontrados de Carmen Martín Gaité e Ignacio Aldecoa», *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. por José Teruel, núms. 767-770, pp. 24-28.
- Kaplan, Janet A.** (1988), *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*, Nueva York, Abbeville Press.
- Krauss, Rosalind** (1996), «En el nombre de Picasso», en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, pp. 39-57.
- Kronik, John W.** (1998), «La recepción de Carmen Martín Gaité en los Estados Unidos», *Espéculo*, s/n, http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cmgaite/j_kronik.html.
- Kuspit, Donald B.** (2005-2006), «Collage: El principio organizador del arte en la era de la relatividad del arte», *Mestres del collage. De Picasso a Rauschenberg*, 25 de noviembre-26 de febrero, Barcelona, Fundació Joan Miró, pp. 248-250.

- Lejeune, Philippe** (1989), *On Autobiography*, ed. de Paul John Eakin, trad. Katherine Leary, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (2001), «Le goût de la vérité», en Bertrand Degott y Marie Miguët-Ollagnier, eds., *Écriture de soi: secrets et réticences*, París, L'Harmattan, pp. 365-371.
 - (2004), «La pasión por la autobiografía», entrevista con Philippe Lejeune por Manuel Alberca, *Cuadernos Hispanoamericanos*, julio-agosto, reproducida en *Autoficción. Estudios sobre una forma literaria diferente*, http://autoficcion.es/?page_id=47.
- León Felipe** (2004), *Poesías completas*, ed. de José Paulino, Madrid, Visor.
- Levin, Gail** (1998), *Edward Hopper. An Intimate Biography*, University of California Press.
- Lévinas, Emmanuel** (1987), *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme.
- Luis de León** (1944), «Carta-dedicatoria a las Madres Prioras: Ana de Jesús y Religiosas Carmelitas Descalzas del Monasterio de Madrid», en *Obras completas castellanas*, ed. del padre Félix García, Madrid, BAC, pp. 1349-1358.
- Martín Gaité, Carmen** (1969), *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito.
- (1972), *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI.
 - (1978), Carta a Joan L. Brown, Madrid, 9 de enero, en Carmen Martín Gaité, *Obras completas VII. Miscelánea*, ed. de José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, en preparación.
 - (1982), «Amores contrariados», *El País*, 6 de marzo, p. 5.
 - (1983), «Retahíla con nieve en Nueva York», en Mirella Servodidio y Marcia L. Welles, eds., *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 19-24 (incluido en *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 26-32).
 - (1987a), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe.
 - (1987b), *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama.
 - (1988), «Magnífica prosa», *ABC Literario* [«María Zambrano: sueño y verdad»], 26 de noviembre, p. IX.
 - (1990), *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela.
 - (1993), *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama.
 - (1994), «La noche de Sofía Veloso», en *50 años del Premio Nadal*, Barcelona, Ediciones Destino, pp. 43-45.
 - (1995), *La Confesión: Género Literario* [1943], Madrid, Siruela.
 - (1997), *El punto de vista*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
 - (1999), «Dos textos inéditos de Carmen Martín Gaité», en Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara, pp. 225-269.
 - (2000), *La búsqueda de interlocutor* [1973, 1982], 3.^a ed. y definitiva, Barcelona, Anagrama.
 - (2002a), *Cuadernos de todo*, ed. de Maria Vittoria Calvi, pról. de Rafael Chirbes, Barcelona, Random House Mondadori.
 - (2002b), *Pido la palabra*, pról. de José Luis Borau, Barcelona, Anagrama.
 - (2005), *Visión de Nueva York*, Madrid, Siruela/Círculo de Lectores.
 - (2006), *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, ed. de José Teruel, Madrid, Siruela.
 - (2007), *El libro de la fiebre*, ed. de Maria Vittoria Calvi, Madrid, Cátedra.
 - (2008), *Entre visillos* [1958], en *Obras completas I. Novelas I (1955-1978)*, ed. de José Teruel, pról. de

- José-Carlos Mainer, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores (contiene *La charca*, *Entre visillos*, *Ritmo lento*, *Retahílas*, *Fragmentos de interior* y *El cuarto de atrás*).
- (2009a), *Retahílas* [1974], pról. de Manuel Rivas, Madrid, Siruela.
 - (2009b), *El cuarto de atrás* [1978], pról. de Gustavo Martín Garzo, Madrid, Siruela.
 - (2009c), *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)* [1983], pról. de José María Guelbenzu, Madrid, Siruela.
 - (2009d), *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, ed. de José Teruel, pról. de Elide Pittarello, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona (contiene *Caperucita en Mahattan*, *Nubosidad variable*, *La Reina de las Nieves*, *Lo raro es vivir*, *Irse de casa* y *Los parentescos*).
 - (2010a), *Ritmo lento* [1963], pról. de Marcos Giralt Torrente, Madrid, Siruela.
 - (2010b), *Fragmentos de interior* [1976], pról. de Soledad Puértolas, Madrid, Siruela.
 - (2010c), *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, ed. de José Teruel, pról. de Carmen Valcárcel, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores (contiene *El libro de la fiebre*, *Cuentos completos*, *Dos cuentos maravillosos*, «Otros cuentos», *Después de todo. Poesía a rachas*, «Otros poemas», *La hermana pequeña* y *A palo seco*).
 - (2011a), «Las ataduras», en *Las ataduras* [1960], Madrid, Siruela, pp. 21-67.
 - (2011b), *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* [1969], pról. de Pedro Álvarez de Miranda, Madrid, Siruela.
 - (2012), *Entre visillos* [1958], pról. de Luis Magrinyà, Madrid, Siruela.
- Martín Gaité, Carmen y Benet, Juan** (2011), *Correspondencia*, ed. de José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Matute, Ana María** (1981), *Los hijos muertos* [1958], Barcelona, Destino.
- Merleau-Ponty, Maurice** (1970), *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral.
- (2000), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península.
 - (2012), «El ojo y el espíritu», en *Dos escritos sobre pintura (1960/1964)*, Almería, Editorial Universidad de Almería/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Instituto de Investigaciones Filosóficas Luis Villoro.
- Molina, Josefina** (dir.) (2002), *Teresa de Jesús*, España, producción de Televisión Española (TV) y Divisa Home Video (DVD), guion de Víctor García de la Concha, Carmen Martín Gaité y Josefina Molina, 270 min.
- Ochoa, Debra J.** (2011), «Martín Gaité's *Visión de Nueva York*: Collage of Public and Private Space», en Marian Womack and Jennifer Wood, eds., *Beyond the Back Room. New Perspectives on Carmen Martín Gaité*, Oxford-Bern-Berlín-Bruselas-Fráncfort am Main-Nueva York-Viena, Peter Lang, pp. 81-97.
- Ortega y Gasset, José** (2006), *Obras completas. Volumen IV: 1926/1931*, Madrid, Taurus/Fundación Ortega y Gasset.
- Pereda, Rosa María** (1982), «Tres españolas tras las huellas de Santa Teresa», *El País*, 6 de marzo, pp. 4-5.
- Perloff, Marjorie** (1983), «The invention of Collage», en Jeanine Plottel Parisier, ed., *Collage*, Nueva York, New York Literary Forum, pp. 5-47.
- Persiles** [Sánchez Mazas, Rafael] (1932), *España Vaticano (La política religiosa. Encuentros con el capuchino)*, Madrid, Signo.
- Pozuelo Yvancos, José María** (2006), *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
- Recalcati, Massimo** (2002), *Ritratti del Desiderio*, Milán, Raffaello Cortina.

- Ricœur, Paul** (1990), *Soi-même comme un autre*, París, Éditions du Seuil.
- (1994), «La vita: un racconto in cerca di un narratore», en Domenico Jervolino, ed., *Filosofia e linguaggio*, Milán, Guerini e Associati, pp. 169-185.
 - (2001), *La metáfora viva*, Madrid, Editorial Trotta/Ediciones Cristiandad.
 - (2005), *Caminos del reconocimiento*, Madrid, Trotta.
- Rolón Collazo, Lissette** (2011), «Historia y literatura en Carmen Martín Gaité», *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. por José Teruel, núms. 769-770, pp. 16-19.
- Santa Teresa de Jesús** (2012), *Obras completas*, ed. de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, B.A.C.
- (1752), *Cartas de Santa Teresa de Jesús, madre y fundadora de la reforma de la orden de nuestra señora del Carmen de la primitiva observancia, con notas del Excmo. y Rmo. Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Osma, del consejo de su majestad. Recogidas por orden del Rmo. P. Fr. Diego de la Presentación*, Madrid, en la imprenta del Mercurio por Joseph de Orga, impresor.
- Sánchez Barbudo, Antonio** (1968), «El misterio de la personalidad en Unamuno. *Cómo se hace una novela*», en *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, 2.^a ed., Madrid, Guadarrama, pp. 175-232.
- Sahagún, Carlos** (1976), *Memorial de la noche (1957-1975)*, Barcelona, Lumen.
- Sarrailh, Jean** (1957), *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, FCE.
- Sartre, Jean-Paul** (2001), *Basic Writings*, ed. de Stephen Priest, Londres y Nueva York, Routledge.
- Servodidio, Mirella y Welles, Marcia L.**, eds. (1983), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Shakespeare, William** (2004), *Macbeth*, trad. de Idea Vilariño, Buenos Aires, Losada.
- Showalter, Elaine** (1999), «La crítica feminista en el desierto», en Marina Fe, ed., *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, FCE, pp. 75-111.
- Smith, Sidonie** (1987), *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington, Indiana University Press.
- Sobejano, Gonzalo** (1979), «Ante la novela de los años setenta», *Ínsula*, núms. 396-397, pp. 1 y 22.
- Talbot, Toby** (1983), «Two Spanish Fantasies: *The Hedge* and *The Back Room*», *New York Times Book Review*, 11 de diciembre, pp. 11 y 20.
- Taylor, Charles** (1989), *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Teruel, José** (1997), «La ficción autobiográfica de tres mujeres: *Nubosidad variable*», *Confluencia*, 13, núm. 1, pp. 64-72.
- (2005), «Un cuaderno de microcuentos. *Visión de Nueva York*, de Carmen Martín Gaité», *Confluencia*, 21, núm. 1, pp. 267-268.
 - (2007), «La expresión poética en Carmen Martín Gaité», *Turia*, vol. 83, pp. 236-245.
 - (2008), «Nombres y tramos para una vida en “obras”», en Carmen Martín Gaité, *Obras completas I. Novelas I (1955-1978)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 9-54.
 - (2011), «Carmen Martín Gaité y Juan Benet: Una correspondencia», *Ínsula. El legado de Carmen Martín Gaité*, coord. de José Teruel, núms. 769-770, pp. 29-32.
 - (2013), «*Ritmo lento* and Carmen Martín Gaité's Role in the Renewal of the Spanish Novel of the 1960s», en *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, ed. de Joan L. Brown, Nueva York, MLA, pp. 60-70.

- Vivero García, María Dolores** (2001), *El texto: teoría y análisis lingüístico*, Madrid, Arrecife.
- Winecoff, Janet** (1968), «Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel», *Hispania*, núm. 51, pp. 232-238.
- Zambrano, María** (1987), «Avidez de lo otro» [1946], en *María Zambrano en Orígenes*, México, Ediciones del Equilibrista, pp. 31-42.
- (1988), *Persona y democracia: La historia sacrificial* [1959], Barcelona, Anthropos.
 - (1989), *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori.
 - (1995), *La Confesión: Género Literario* [1943], Madrid, Siruela.
 - (1996), «Delirio, esperanza y razón», en *La Cuba secreta y otros ensayos*, ed. de Jorge Luis Arcos, Madrid, Ediciones Endymión, pp. 164-171.
- Zanetta, María Alejandra** (2002), «Carmen Martín Gaité y Remedios Varo: trayecto hacia el interior a través de la literatura y la pintura», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, núm. 27. 2, pp. 279-309.

Álbum

«El ojo del tiempo»

Este álbum fotográfico, procedente del archivo familiar de Carmen Martín Gaité y que publicamos gracias a la cortesía de su hermana Ana María, nos ofrece un recorrido de imágenes desde la década de 1940 hasta el 6 de noviembre de 1996, según leemos en el paspartú de la última foto, excepcionalmente fechada. De la mayoría de las fotos no conocemos la datación exacta, pero sí el lugar. La aguda sensación de fijeza de estas fotografías es producto de los mismos cortes de tijera y golpes de vista que provoca el *collage* del tiempo.

La imagen 1 muestra a una joven Carmiña hacia 1943, probablemente en el primer curso de carrera, y en el domicilio familiar de la plaza de los Bandos. Es ya una Carmen Martín Gaité en estado puro: con la mirada perdida en lo invisible y aprendiendo a fugarse por dentro entre esos cuadernos en los que apoya el brazo izquierdo y una pecera que más bien parece bola de cristal donde esperar un incierto porvenir. Es la época de la revista universitaria salmantina, *Trabajos y Días*, allí aparecieron sus primeros poemas y relatos que culminarán en la atmósfera sonámbula de *El libro de la fiebre*, sonambulismo del que nunca estará exento su noción del realismo.

En la foto 2 estamos en el séptimo piso de Doctor Esquerdo, 43, su domicilio desde 1953 hasta su muerte y como en la siguiente, o la entrevistó con Bobby Deglané en Radio Madrid (foto 3), nos cuenta del trasiego de llamadas y entrevistas tras la noche de Reyes de 1958 por la concesión de la XIV.^a edición del Premio Nadal 1957 a *Entre visillos*: «Desde aquel día consideré que tenía derecho a poner “escritora” como profesión en mi carné de identidad. El Nadal, que no tenía entonces contrincante alguno de su categoría, reafirmó mi decisión de seguir escribiendo siempre», leemos en «La noche de Sofía Veloso». Se insistía hasta la extenuación en las entrevistas de la época que doña Carmen Martín Gaité era la esposa de don Rafael Sánchez Ferlosio, que resultó también vencedor dos años antes por su novela *El Jarama*. De hecho, llamaban al matrimonio «bocadillo de cura», debido al orden de los nombres premiados en 1955, 1956 y 1957, sucesivamente: Rafael Sánchez Ferlosio, el padre José Luis Martín Descalzo y Carmen Martín Gaité. De la misma historia nos habla la imagen 4. Tengo la impresión de que esta foto en La Rambla es, pese a la apariencia de ella, anterior a las dos precedentes. ¿Estaba Carmen Martín Gaité embarazada de Marta?

Entonces, podría tratarse de una instantánea del invierno de 1956, en Barcelona, a raíz de la concesión del Premio Eugenio Nadal a Rafael Sánchez Ferlosio.

Las fotos 5, 6, 7 y 8 nos presentan a una Carmen Martín Gaité a lo largo de la década de 1970, uno de los periodos más fructíferos en su carrera literaria: finaliza de *El proceso de Macanaz*, *Retahílas* o *El cuarto de atrás*; edita la primera recolección de *La búsqueda de interlocutor* en la que incluye dos significativos ensayos de corte autobiográfico publicados en *Triunfo*: «De madame Bovary a Marilyn Monroe» o «Las mujeres liberadas»; e inicia, en otoño de 1973, uno de sus grandes títulos, *El cuento de nunca acabar*. Es el decenio, como comenta en nuestro libro José-Carlos Mainer, en que «la escritora eligió su lugar en el mundo»: habitar la soledad con todas sus fructíferas exigencias. En la imagen octava de esta serie la vemos con una de las personas más decisivas en su biografía: su madre. Lo revelan «Retahíla con nieve en Nueva York», «De su ventana a la mía» o el boceto de *Cuenta pendiente*. La fotografía podríamos datarla en los meses anteriores a diciembre de 1978, fecha de la muerte de María Gaité Veloso.

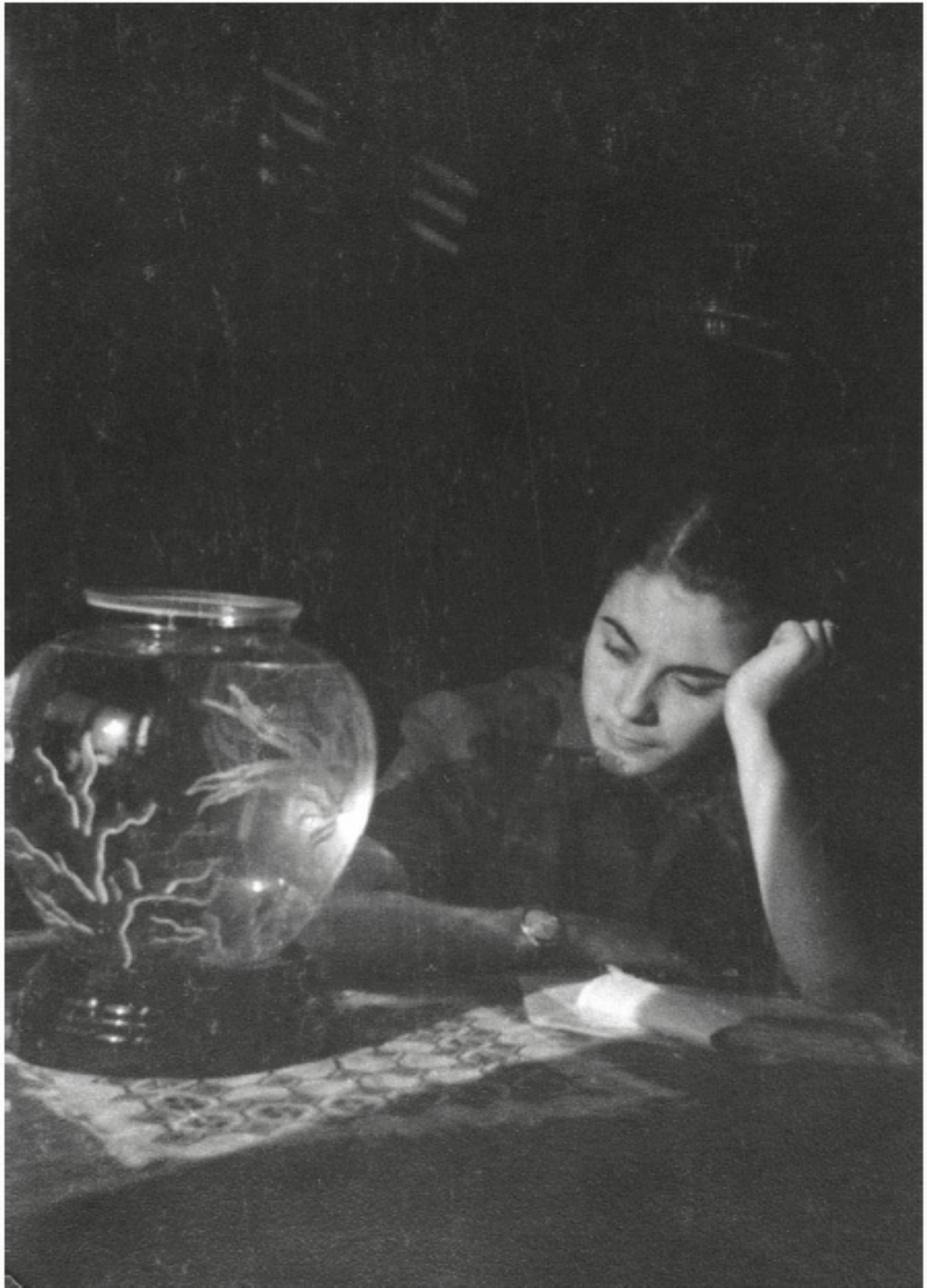
Ya en la siguiente década nos encontramos con la foto 9, que podemos fechar, gracias a *Visión de Nueva York*, en diciembre de 1980. Su hija Marta acababa de llegar a la ciudad para visitarla, mientras ella daba clases como escritora invitada en Barnard College en el cuatrimestre de otoño. Era su segunda estancia en Estados Unidos. Esta vista de Manhattan desde el baluarte de Liberty Island es una de las fotos más narrativas del álbum de Carmen Martín Gaité. Es toda un icono de desapariciones, del río que todo se lo traga. La premonición de nuestra autora desde las torres de World Trade Center, en el cuaderno de todo que ocupa el número 25, es escalofriante y esta fotografía dialoga con otra del mismo instante recortada en la página 181 de *Visión de Nueva York* y acompañada del siguiente recorte manuscrito: «... La libertad siempre da algo de miedo cuando se ve de cerca, ¿no lo sabías?». Es la pregunta retórica que le hacía a su hija. La respuesta definitiva será *Caperucita en Manhattan*.

La fotografía 10 ya está fechada tras la muerte de Marta Sánchez Martín. Carmen Martín Gaité estaba buscando una foto para el homenaje que el Centro Cultural de la Villa le iba a rendir el 10 de mayo de 1988 y para ello acudió una vez más a su amigo Pablo Sorozábal (en su Archivo de la Biblioteca de Castilla y León hay toda una serie de variantes sobre esta misma melancólica imagen). El homenaje consistió en un recorrido por su obra con lecturas de Aurora Bautista, Ana Belén, Juan Diego, Agustín González, Alberto Pérez, Amancio Prada, Julieta Serrano y Concha Velasco. Se proyectaron fragmentos del documental *Esta es mi tierra*, de la película *Emilia... parada y fonda* (basada en su cuento «Un alto en el camino») y de la serie televisiva *Teresa de Jesús*. Fue el año del Premio Príncipe de Asturias, que recogerá con José Ángel Valente el 15 de octubre.

Las cuatro fotos finales (11, 12, 13 y 14) pertenecen a la última década de su vida.

En la número 11 aparece retratada en la literaria cocina de Doctor Esquerdo o de *El cuarto de atrás*, donde siempre hubo barra libre para la conversación, para la palabra-palabra, como leemos en la primera de las conferencias dedicadas a Juan Benet. La número 12, fechada en 1991, es un fotograma de la serie para TVE de *Celia*, cuya fotografía corrió a cargo de Teresa Isasi. La imagen corresponde al capítulo IV, «En el colegio», y distinguimos a Carmen Martín Gaité en el papel de Sor Gaitera, creado ex profeso por su amigo José Luis Borau (director y guionista de la serie junto a nuestra escritora). No es la primera vez, pero sí será la última, que la veamos, en sentido estrecho, de actriz. Se trata de la hilarante escena del fin del mundo en la capilla del colegio, donde Sor Gaitera pronunciará estas palabras: «¡Ay, Virgen Santísima! ¡Qué amargura! ¡Con lo bonito que era el mundo!». Para alguien tan dotado de representación como fue Carmen Martín Gaité, el teatro le sirvió a lo largo de su vida para desdoblarse y contarse la realidad de otro modo. La fotografía con su firma autógrafa que ocupa el número 13 sirvió para los retratos de Alicia Iturriz que hoy se encuentran en la torre de su biblioteca personal en la finca de El Boalo. La última foto es la única que incluye su fecha: 6 de noviembre de 1996. Martín Gaité posa con sus cuadernos en una de las múltiples mesas de su apartamento de Doctor Esquerdo. Siempre tuvo esta fotografía en la base del tríptico de su altar. En el centro estaba Marta, en una preciosa foto vestida de hada o libélula, y en el cuerpo superior, una supuesta varita mágica terminada en estrella de cinco puntas y el dibujo de tres ángeles en ascenso. Era su particular y fetichista sagrario donde ofrendó los reconocimientos de público de sus últimas novelas. Esta fotografía fue elegida como cartel del congreso «Un lugar llamado Carmen Martín Gaité». Representa una imagen de nuestra escritora embebida en la redacción de sus cuadernos o en la postura correcta en la que quiere ser expresivamente retratada; pero, sobre todo, hay un foco que ilumina su mano derecha: aferrada a la estilográfica y paralizada en el principio de una línea.

J. T.



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]



[6]



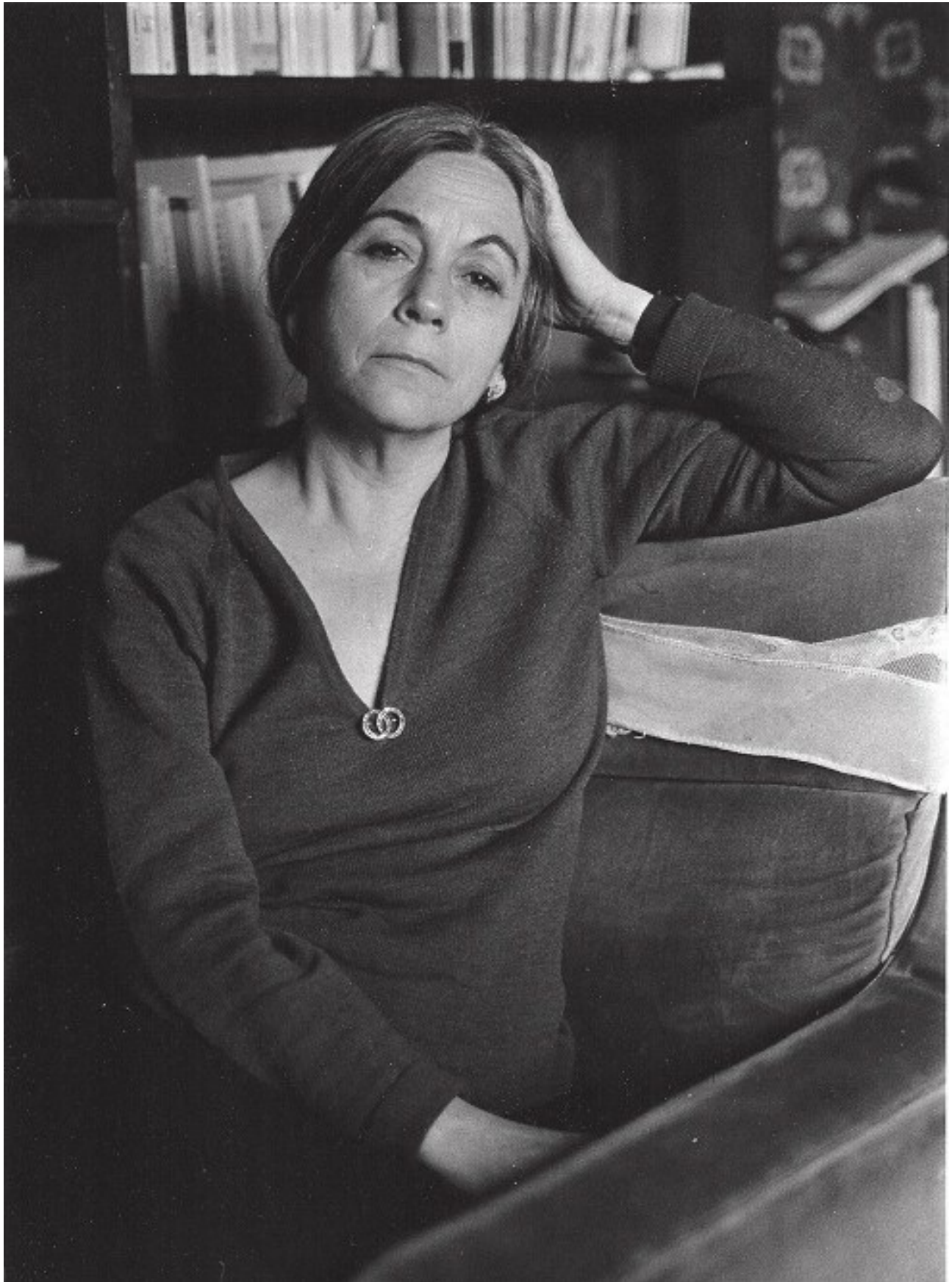
[7]



[8]



[9]



[10]



[11]



[12]



[13]



[14]

1 Se trata del relato «Y el corazón caliente», publicado con ilustraciones de Lara en *ABC*, 20 de mayo de 1956, pp. 13, 15, 16-17. «Para Asunción y José Agustín», rezaba la dedicatoria de esta primera edición. (N. del E.)

2 Véase a continuación, en las páginas 48-50, el manuscrito de Carmen Martín Gaité de tres estrofas del pasodoble dedicado a Luis Goytisolo. (N.)

3 No soy la primera en encontrar similitudes entre la obra de María Zambrano y la de Carmen Martín Gaité. Mercedes Carbayo Abengózar (2000) compara el acercamiento al «yo» históricamente situado en *Delirio y destino* de Zambrano y en *El cuarto de atrás* de Martín Gaité, y Andrew Bush emplea ideas de Zambrano sobre Freud para interpretar *El cuarto de atrás* y *Los parentescos* de Martín Gaité. Es muy interesante que en una reciente colección de biografías de autoras para niños, de los primeros cuatro libros que se han publicado en la serie hasta ahora, dos son de nuestras escritoras, Carmen Martín Gaité y María Zambrano: *María Zambrano. La música de la luz*, de Luisa Antolín y Antonia Santolaya y *Carmen Martín Gaité. A la aventura subida en una pluma*, de Luisa Antolín y Juan Manuel Santomé. Le agradezco a mi colega Luis Cuesta, de la Universidad de California en Los Ángeles, haberme señalado estas biografías.

4 No está clara la distinción entre diario y *journal*. Suzanne Bunkers afirma que hay pocos textos que puedan definirse categóricamente como lo uno o lo otro: «Most incorporate characteristics usually attributed to the diary (e.g., brief descriptive entries, daily reports on events) as well as to the journal (e.g., lengthy introspective entries, narratives, and commentaries)» (1993: 220n). Es evidente que los cuadernos de Carmen tienen rasgos de ambas formas, pero como no hay término español que corresponda con propiedad a *journal*, en adelante empleamos el de *diario*.

5 Preferimos el término *self-writing*, que hemos traducido como *escritura del yo*, a *autoficción* porque no hay acuerdo en cuanto al significado de este último término y es menos amplio que *self-writing* (la palabra *ficción* es más limitada que *writing*).

6 Agradecemos a Manuel Longares que nos haya permitido tener acceso a la carta y a la información que hemos detallado.

7 Véase la interpretación que Maria Vittoria Calvi ha realizado sobre este cuaderno como cuento autobiográfico (2012).

8 El proceso redaccional de *El cuento de nunca acabar*, como sabemos, ocupa un tiempo muy largo: empieza de forma consciente y sistemática en 1973 y acaba en 1983 con la primera edición de la obra, pero la idea germinal es anterior, y se va afianzando en los *Cuadernos de todo*, inaugurados en 1961. Perteneció a un cuaderno de 1964, por ejemplo, el «tramo de diario» en el que la autora cuenta el paseo con la hija por el campo; al reelaborarlo, nos revela: «Cuando, nueve años más tarde, inicié mis relaciones con el cuento de nunca acabar, no sabía, como sé ahora, que aquella tarde me había mirado por primera vez» (2009c: 228).

9 Conocemos el texto, «Más difícil todavía» (2011: 186-189), gracias a José Teruel, a quien agradezco la confirmación de que Benet sí recibió el escrito.

10 Mientras redacto este trabajo, José Teruel prepara el volumen de las *Obras Completas* de Martín Gaité dedicado a sus ensayos de investigación histórica, quien con el escrúpulo que lo caracteriza habrá de subsanar estos lapsus.

11 Podrá llamar la atención la aparente ligereza con la que he empleado el término biografía literaria, que como todas las nomenclaturas híbridas en literatura, goza de ese estatuto controvertido en el que se pone en tela de juicio hasta su misma existencia. No es este el momento ni el lugar, pero tal vez deberíamos plantearnos si puede acaso existir alguna biografía que no sea biografía novelada, que se ciña a los estrictos márgenes de la autopsia histórica y no divague por las suposiciones y los hipotéticos pensamientos y sentimientos que debieron habitar en la mente del personaje biografiado.

Edición en formato digital: junio de 2014

En cubierta: Carmen Martín Gaité (detalle)

© De la edición, José Teruel y Carmen Valcárcel, 2014

© Del prólogo, José Teruel, 2014

© De los textos, sus autores, 2014

Collages tomados de Visión de Nueva York, Madrid,
Siruela/Círculo de Lectores, 2005

Fotografías del archivo familiar © Herederos de Carmen Martín Gaité

© Ediciones Siruela, S. A., 2014

c/ Almagro 25, ppal. dcha.
28010 Madrid.

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-16208-18-0

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.L.

www.siruela.com

Índice

Prólogo	4
Tres rebeldes y tres libros de 1958...	12
Carmen Martín Gaité y su relación...	25
La novela del inadaptado	39
La generosidad de la constancia	44
Carmen Martín Gaité y María Zambrano...	49
Carmen Martín Gaité: los años americanos	61
Ventanas al yo y al mundo americano en...	70
Los Cuadernos de todo y la escritura del yo	81
Poética del lugar y actitud autobiográfica...	91
Las razones de una poética comunicativa...	101
Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaité...	113
Usos de la Razón, usos del sentimiento...	132
Leyendo a Teresa de Jesús...	144
Lo raro es no escribir	155
Obras citadas	158
Álbum: «El ojo del tiempo»	164
Notas	183
Créditos	184