



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e Letterature Europee, Americane
e Postcoloniali

Tesi di Laurea

Sobre los objetos en la narrativa
de Carmen Martín Gaité

Relatore

Ch.ma Prof.ssa Elide Pittarello

Correlatore

Ch.mo Prof. Enric Bou Maqueda

Laureanda

Giovanna Epis
Matricola 817319

Anno Accademico

2012 / 2013

*Para Luca,
por haber cambiado mi vida.*

Índice

Introducción	5
I. <i>Retahílas</i>	7
1.1 La comunicabilidad	9
1.2 La realidad: objetos y cosas	13
1.3 Las cosas: huellas de nuestra memoria	15
1.4 La herencia de los objetos: “objetos huérfanos”	18
II. <i>Fragmentos de interior</i>	21
2.1 La incomunicabilidad: las cartas	24
2.2 El pañuelo	25
III. <i>El cuarto de atrás</i>	28
3.1 El interlocutor	30
3.2 El sueño: el tiempo detenido de los recuerdos	33
3.3 El sueño: la visión de otro mundo	35
3.4 El tiempo	38
3.5 <i>El balneario</i>	39
3.6 Los interiores	
3.6.1 El cuarto de atrás: un lugar evocado	42
3.6.2 Los lugares “reales”	45

3.7 Los objetos: orden y desorden	45
3.8 Los objetos y “C.”	48
3.8.1 Los folios y un raro pisapapeles	49
3.8.2 El aparador	50
3.8.3 La cajita dorada	52
3.8.4 El espejo	55
3.8.4.1 “Unheimlich”: lo siniestro	59
IV. Carmen Martín Gaité y el mundo novelesco de los años 90	63
<i>Nubosidad Variable</i>	68
4.1 Husserl, la intencionalidad y los objetos	69
4.2 Los objetos: los ejes de <i>Nubosidad variable</i>	74
4.2.1 El vestido rojo de Sofía	74
4.2.2 El cuadro de Manolo	76
4.3 Objetos en la sociedad de masa de hoy en día	77
4.4 Las fotografías en <i>Nubosidad variable</i>	81
4.5 Sofía y su madre: “La persistencia de la memoria”	88
4.6 La escritura en <i>Nubosidad variable</i>	92
V. Irse de casa	102
5.1 El guión	103
5.2 Las huellas del pasado en los objetos	105
5.2.1 El cuarto de costura	106
5.2.2 El armario	107
5.2.3 La pulsera	108

VI. <i>Los parentescos</i>	110
6.1 Los títeres	112
6.2 El tapiz	115
6.3 El cambio de cuarto	117
6.4 La herencia paterna	118
Conclusiones	122
Bibliografía	124

Introducción

Mi trabajo se propone analizar el papel de los objetos en las novelas de Carmen Martín Gaité (1925-2000). Los estudios críticos dedicados a la escritora abundan en todos los ámbitos. Sin embargo, mi análisis se centra en un tema que se ha tomado poco en consideración a pesar de que Martín Gaité ambienta la mayoría de sus novelas en los interiores y por consiguiente a menudo los personajes y los objetos están en relación.

A lo largo de mi análisis intentaré evidenciar cómo las cosas resultan importantes para los personajes e incluso cómo la vida de estos personajes se relaciona fuertemente con estos elementos de su vida cotidiana. Sin embargo no me focalizaré en cada tipo de objeto que se encuentre al fin de formular un listado de todos los objetos que se hallan en las novelas de Martín Gaité. A partir de las consideraciones propuestas por el filósofo Remo Bodei, explicaré cómo la afectividad que el individuo vuelca en los objetos convierte éstos últimos en cosas. Mi trabajo, pues, se centrará sólo en los objetos que pueden avalar mi tesis, es decir los que destacan por su importancia porque han llegado a ser cosas, a hablar simbólicamente por el personaje mismo. Por consiguiente, no tomaré en consideración todas las novelas de la escritora.

Mi trabajo intentará sacar a luz la relación indisoluble que existe entre objeto y sujeto; estas dos entidades nunca pueden darse por separado. Por lo tanto la vivencia de un individuo se relaciona necesariamente con el mundo que lo rodea; a pesar de que el sujeto no se da cuenta, los objetos se encasillan en cada momento de la vida de un individuo.

Estos aspectos se desarrollarán a partir de la primera novela que tomaré en consideración: *Retahílas*. Seguiré mi trabajo analizando *Fragments de interior* hasta llegar a *El cuarto de atrás*. Ésta última puede considerarse la novela por antonomasia de los objetos. Sin embargo, las relaciones que se establecen entre la protagonista de la novela y las entidades con la que ella se

enfrenta se insertan en un contexto atípico. En efecto, la obra se coloca en una ambientación donde lo fantástico se entremezcla con lo real. Por lo tanto, incluso la vinculación que une al sujeto con el objeto se dará bajo una nueva perspectiva.

En las novelas de los años 90 el binomio “objeto-sujeto” se profundiza. Un contexto social diferente y también un acercamiento distinto de la escritora al mundo de la literatura, permiten crear unas relaciones aún más fuertes entre los personajes novelescos y los elementos que los rodean. En efecto, a partir del análisis de *Nubosidad variable* se constata que los objetos son los ejes de las tramas de las novelas. La recuperación del pasado, que los personajes ponen en marcha, surge inevitablemente a partir de unos objetos. A través de estos elementos los protagonistas de las novelas no sólo vuelven a recuperar sus experiencias pasadas, sino que los objetos ayudan a los personajes a aclarar incluso sus propias situaciones actuales. En definitiva, este recurso se insertará cada vez más en la narrativa de la escritora. Las últimas dos novelas que analizaré son una concreta ejemplificación. Primero tomaré en consideración *Irse de casa*; a continuación me ocuparé de *Los parentescos*, novela inacabada de la escritora que lleva a importantes consideraciones por lo que concierne mi análisis.

I.

Retahílas

Empiezo mi análisis tomando en consideración *Retahílas*¹, novela que Martín Gaité escribió en 1974. Por lo tanto, mi trabajo no se focalizará en las primeras novelas que la escritora compuso en los años 60, *Entre visillos* y *Ritmo lento*. En estas obras se incorpora aun el lenguaje de sus lecturas juveniles. Ella misma afirma: «A Italo Svevo [...] lo leí en los años en que estaba empezando a imaginar la novela *Ritmo lento* y ahí se nota su influencia. Posteriormente, en cambio, creo que he encontrado más mi propia voz. A partir de *Retahílas* yo personalmente no me siento influida concientemente por ningún autor»². Sin embargo no se trata sólo de una cuestión de autonomía literaria; a partir de *Retahílas* empieza una verdadera nueva etapa narrativa de la escritora. Ella se había alejado del mundo de la ficción por más de diez años para dedicarse a la investigación. Martín Gaité afirma que después de la publicación de *Ritmo lento* en 1962: «A mí me dieron ganas de estudiar. Me aburrí de escribir novelas porque me aburrí de leerlas. [...] Tenía unas lagunas muy grandes en la historia del siglo XVIII y me puse a estudiar sin ningún tipo de proyecto. [...] lo de Macanaz se me encabalgó con los usos amorosos del XVIII y me pasé 10 años»³. A finales de *Retahílas* la autora evidencia :«Empecé a tomar los primeros apuntes para esta novela en junio de 1965, en un cuadernito al que llamo, para mi gobierno, “cuaderno-dragón”. [...] Terminé su

¹ Carmen Martín Gaité, *Retahílas* en *Novelas I (1955-1978)*, edición de José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, págs. 608-792.

² Celia Fernández, “Entrevista con Carmen Martín Gaité”, en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, IV, 1979, pág. 168.

³ *Ibidem*, págs 168-9.

redacción definitiva la tarde del 31 de diciembre de 1973, en mi casa de Madrid»⁴. Se comprende, pues, que se trata de un largo período de tiempo en el que Martín Gaité dio a luz la novela:

Realmente en esa novela hubo mucha elaboración. Creo que es la novela mía que más he trabajado porque rompí muchísimo con lo anterior. [...] Es una novela muy trabajada y me costó mucho esfuerzo darle ese aire parecido a la forma espontánea de hablar que pueden tener dos personas, aunque siempre pasada por el tamiz literario. Pienso que *Retahílas* supone algo nuevo, no sólo dentro mi obra; hay en ella hallazgos de tipo formal y lingüísticos interesantes. [...] Ya he dicho antes que a partir de *Retahílas* he encontrado más mi propia voz, quizá porque me había pasado 10 años sin escribir literatura de ficción y esto me permitió una mayor reflexión sobre mi obra narrativa⁵.

Se asiste así a una nueva etapa narrativa de Carmen Martín Gaité. Sin embargo el fruto de sus nuevas historias de ficción no se relaciona sólo con las investigaciones históricas que la escritora hizo; se trata de un cambio que se ha adaptado también a las modificaciones de la sociedad:

Entre 1962 y el día del año viejo de 1973 (día en que la autora fecha la conclusión de *Retahílas*), cambiaron muchas cosas en su país: del primer desparejo de inquietudes y cambios (el *desarrollo*, en términos de la tecnocracia gubernamental), todavía albergado entre los sólidos muros de la vida tradicional, se pasó a una progresiva explosión del *consumismo*, asentado sobre un mundo más joven y cada vez más receloso de las certezas⁶.

La escritora se da cuenta de que sus novelas ya no pueden centrarse en la lucha generacional en la que se involucran sus personajes. Por consiguiente, «aquél *hablar de nosotros mismos* que había decidido ventitantos años atrás, *al meterse a novelista*, tenía que ser muy distinto»⁷.

⁴ Martín Gaité, *Retahílas*, ob. cit., pág. 792.

⁵ Fernández, “Entrevista con Carmen Martín Gaité”, ob. cit., pág. 169.

⁶ José-Carlos Mainer, «La nueva alianza “Retahílas”», en prólogo a Martín Gaité, en *Novelas I*, ob. cit., págs. 72-3.

⁷ *Ibidem*, pág. 73.

Retahílas marca una nueva etapa histórica, una nueva etapa narrativa de la escritora y además resulta fundamental para empezar mi trabajo. En efecto en esta novela se puede captar con mayor facilidad lo que me propongo explicar en los párrafos siguientes: la diferencia entre objeto y cosa.

1.1 La comunicabilidad

Antes de adentrarme en la distinción entre objeto y cosa, resulta importante subrayar lo que conlleva efectivamente este cambio en el mundo narrativo de Carmen Martín Gaité. José-Carlos Mainer pone en evidencia que a partir de estas novelas «la raíz de cualquier relato era fundamentalmente la verbalización oral. [...] La nueva escritura consistiría fundamentalmente en brindar su espacio a las voces que fueran surgiendo, a las *retahílas* mediante las que los personajes construyen la realidad y se construyen a sí mismos»⁸. Se puede sin duda afirmar que esta nueva etapa narrativa surge de la comunicación entre los individuos. A este propósito se evidencia la publicación de *La búsqueda de interlocutor* en 1973. Se trata de un volumen que recoge unos artículos de reflexión de Martín Gaité publicados en diferentes revistas. En el artículo homónimo al título de la obra, la escritora subraya que «con respecto a la narración oral, esta búsqueda de interlocutor representa una condición ineludible. [...] La del interlocutor no es una búsqueda fácil [...] porque no da igual cualquier interlocutor [...] si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado, la narración hablada no se da»⁹. Sin embargo, Martín Gaité refiere que en la narración escrita la creación de un interlocutor es más fácil porque el sujeto no está implicado en los enredos de la realidad. «El narrador literario [...] 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 las palabras que dice, y el mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlas»¹⁰. Es lo que Martín Gaité

⁸ *Ibidem*, pág. 74.

⁹ Carmen Martín Gaité, *La búsqueda de interlocutor*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, págs. 25-6-7.

¹⁰ *Ibidem*, pág. 27.

construirá en su nueva etapa de ficción; antes en *Retahilas*, pero sobre todo en *El cuarto de atrás*, donde el lector asistirá a la verdadera creación de un interlocutor. La misma autora declara: «en esas novelas puse escenografía, escenifiqué, todo lo que yo he pensado siempre sobre el tema del interlocutor»¹¹.

Por lo tanto, en *Retahilas*, como nos anticipa el título, se encuentran los parlamentos de unos personajes: Eulalia y su sobrino Germán. Esta obra está formada por seis capítulos (precedidos por un preludio y seguidos por un epílogo, referidos por un narrador extradiegético-heterodiegético en la forma pronominal de la tercera persona) donde se alternan las intervenciones de los dos personajes. Eulalia y Germán hablan en primera persona en el interior de la obra, sin necesitar un narrador en tercera persona que les abra el camino. Jurado Morales subraya:

Tal es la autonomía que ni siquiera es necesaria la presencia de verbos *dicendi* o *sentiendi* para anunciar el cambio de nivel discursivo. Las únicas señales ajenas a la voz de los protagonistas de este cambio proceden de lo que puede considerarse en sentido lato los títulos de los capítulos (E. Uno, G. Uno, E. Dos, G. Dos, etc.) y del indicador grafémico que es el guión¹².

Los personajes intercambian sus propios pensamientos en Louredo, en la casa de la abuela de Eulalia (bisabuela de Germán), Matilde, que está a punto de morir. La mujer comprende que no le queda mucho tiempo de vida, así que pide ser acompañada a Louredo, a la casa donde pasó la mayor parte de su vida y donde se hallan todos sus recuerdos de juventud. Es Eulalia misma la que satisface el deseo de su abuela y la lleva de Madrid a Louredo; luego es ella misma quien envía un telegrama a su hermano Germán (el padre de Germán que tiene el mismo nombre que su hijo) para avisarle de las condiciones de su abuela. El único componente de la familia que tiene interés en la noticia es Germán, sobrino de Eulalia, que de pronto sale y la alcanza. Entonces en aquel «pazo»¹³,

¹¹ Fernández, “Entrevista con Carmen Martín Gaité”, ob. cit., pág. 170.

¹² José Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité 1925-2000*, Madrid, Gredos, 2003, pág. 218.

¹³ Martín Gaité, *Retahilas*, ob. cit., pág. 618.

tía y sobrino empiezan sus retahílas y sus viajes de la memoria hacia el pasado, recordando las varias aventuras de sus vidas. Eulalia reflexiona sobre el tiempo y la muerte, sobre su hermano Germán, sobre Lucía, una amiga suya que luego se convirtió en la mujer de su hermano y que falleció muy joven; sobre Juana, una chica que vivió, desde que era niña, con ellos en casa de la abuela y que sigue viviendo allí hasta ese momento y finalmente sobre el amor por su ex marido Andrés y el dolor que le causó la separación de él. Paralelamente Germán habla de la soledad infantil, cuenta la aventura con su amigo Pablo y su viaje a Louredo; además recuerda el duelo por la muerte de su madre y la hostilidad frente a la nueva mujer de su padre Colette, que fue durante unos años la institutriz suya y de su hermana Marga. Finalmente evoca el amor por su mujer Ester. Cabe subrayar que Eulalia y Germán vuelven a encontrarse después de muchos años y es precisamente esta falta de comunicación que permite que sus retahílas se produzcan en menos de una noche. En efecto la obra se extiende desde la llegada de Germán a Louredo, en las últimas horas de la tarde, hasta las cinco de la madrugada, momento en el que la abuela muere.

Se comprende, pues, que toda la novela se da al lector a través de los pensamientos y de las evocaciones de los personajes: «Los once capítulos son excepto el último, brevísimo, las retahílas del título, peroratas de corte monologantes enlazadas para destacar su continuidad, partes del mismo chorro verbal y del mismo propósito confesional»¹⁴. El mismo crítico afirma que, ya que se trata de retahílas, cada intento de un resumen del contenido de la novela es muy reductor; las ideas y los pensamientos de Eulalia y de Germán se ordenan «según asociaciones que el cerebro ajusta a un propósito»¹⁵. Pues, es la palabra la que inventa a los hablantes mismos. El orden de lo narrado se da gracias a la espontaneidad, a lo que sobrino y tía evocan.

La conversación parte del impulso de retornar al pasado desde un presente vacío, desde una tarde madrileña en que la protagonista, tras la frustración de la cita perdida, del encuentro fallido y que, de

¹⁴ Ricardo Gullón, “Retahíla sobre *Retahílas*”, en *La novela española contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pág. 309.

¹⁵ *Ibidem*, pág. 302.

ocurrir, no hubiera sido sino paliativo momentáneo, llega casi por azar, en el umbral del viaje a los orígenes y a los finales, a la casa de la abuela, para más tarde chocar con el lejano ayer en las evocaciones que la palabra suscita ¹⁶.

Hablar, pues, significa evocar, recordar, dar a luz experiencias del pasado que pertenecían al “reino del olvido”. «La novelista lleva a término una reconstrucción de los recuerdos del pasado [...] que afluyen a la memoria de los caracteres o de la instancia narrativa, frecuentemente solapados, de un modo fragmentario y disperso a la vez que transitivo y verosímil»¹⁷. El personaje de las novelas de Martín Gaité, pues, en el momento en el que evoca sus experiencias pasadas, no cae en las garras del tiempo. La escritora comprende que es un error fatal aplicar a las rememoraciones unos criterios cronológicos. «Palabra y tiempo se funden en una corriente, su ritmo es el mismo, ajeno a las precisiones insignificantes del reloj [...]. El tiempo se remasa o se acelera según la palabra lo constituye en ocurrencia: las diversidades -tiempo, lugar, acción- se resuelven en unidad espacial»¹⁸. En el interior de los recuerdos, pasado y presente se mezclan hasta tal extremo que la narración resulta oscura al lector en algunos puntos. Se trata de un tiempo «personal»¹⁹ que se orienta frente a las rememoraciones de los personajes.

Por consiguiente, «la memoria del pasado no supone una linealidad cronológica, sino que su transparencia surge de la mezclanza y superposición de los hechos que acontecieron más próximos o más remotos»²⁰. Es precisamente lo que se verifica en *Retahílas*: una sucesión de recuerdos, lejanos o recientes de Eulalia y Germán. Los recuerdos remotos permiten examinar un período muy lejano frente al presente; a veces los dos protagonistas aluden incluso a experiencias anteriores a su nacimiento. Este tipo de recuerdos permite analizar las raíces familiares, descubrir lo que fue de sus antepasados hasta llegar a presentar una memoria colectiva. En cambio, los recuerdos próximos

¹⁶ *Ibidem*, pág. 307.

¹⁷ Adolfo Sotelo Vázquez, “En torno a la narrativa de Carmen Martín Gaité”, en introducción a Carmen Martín Gaité, *Retahílas*, Barcelona, Destino, 2000, pág. XXVII.

¹⁸ Gullón, “Retahíla sobre *Retahílas*”, *ob. cit.*, pág. 302.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 305.

²⁰ Sotelo Vázquez, “En torno a la narrativa de Carmen Martín Gaité”, *ob. cit.*, pág. XXVIII.

hacen referencia a experiencias del presente de los protagonistas, acontecimientos de los días anteriores. Se trata, pues, de una memoria individual. Al analizar la novela, se ve que Eulalia se concentra principalmente en los recuerdos lejanos, mientras que su sobrino se acerca más a las experiencias actuales. Es como si los dos se colocasen en un sistema inversamente proporcional: a medida que Eulalia se focaliza en las experiencias pasadas, Germán procede en la otra dirección, concentrándose en los acontecimientos recientes²¹. «Esas fuerzas son simultáneas y alimentan la alternancia de retahílas que de modo fragmentario, pero enormemente vivo y sincero, dibujan la introspección y la rememoración que ocupa a los protagonistas durante toda la noche, liberados aparentemente de sus respectivos desasosiegos cotidianos»²².

Palabras, comunicación y recuerdos, elementos esenciales en la narrativa de Carmen Martín Gaité. Me he detenido largamente sobre el aspecto de la comunicación porque es el punto de partida sobre el cual se desarrolla mi trabajo.

1.2 La realidad: objetos y cosas

Sin embargo, ¿qué relación puede tener la comunicación con los objetos?

«La palabra, depósito de la memoria, repesca imágenes y sensaciones sumergidas. Rememoración espontánea de lo ausente en la que, en ocasiones, afloran con nitidez y pureza tramos perdidos de la memoria, objetos, luces, gestos, con conexiones que pudieron haber sido tenidas por banales»²³. Por lo tanto, según la experiencia que cada individuo tiene, los recuerdos no salen de la nada, sino que hay siempre algo que funciona de detonante, que hace despertar aquellos fragmentos de la experiencia que cada uno vive en un determinado momento de su vida. En la mayor parte de los casos, esta chispa se enciende gracias a los objetos que rodean a los seres humanos; por lo tanto,

²¹ Cf. Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, ob. cit., pág. 224.

²² Sotelo Vázquez, “En torno a la narrativa de Carmen Martín Gaité”, ob.cit., págs. XLVIII/XLIX.

²³ *Ibidem*, págs. XXXVI-XXXVII.

cuando un objeto no deja indiferente a un individuo, sino al contrario se incorpora en su vida, es el momento en el que se puede llegar a definirlo “cosa”.

En *Retahilas* la “conversión” de un simple objeto en cosa se puede ver claramente con el baúl de la abuela. Este objeto cotidiano se convierte en algo del que la abuela no puede separarse; allí se encuentran otras cosas tan importantes que le recuerdan instantes decisivos de su vida. Así se ve cómo unos objetos rutinarios se transforman en unas cosas de vital importancia para Matilde sólo porque ella ha volcado en ellos su afectividad.

Retomando el pensamiento de Remo Bodei se pueden ahora analizar detenidamente los términos “cosa” y “objeto”. La cosa es «la contrazione del latino *causa*, ossia di ciò che riteniamo talmente importante e coinvolgente da mobilitarci in sua difesa»²⁴. A lo largo de los siglos los filósofos se han atrevido a estudiar e intentar explicar lo que es la cosa en sí misma. Desde Aristóteles hasta Hegel se afirma que es la cosa misma la que habla, la que da forma al razonamiento; el pensamiento sólo tiene que pararse y asistir al desarrollarse de los contenidos. Bodei precisa que el desarrollo de la cosa en sí misma se contrapone a la conciencia individual que quiere acercarse a la esencia de la cosa desde un móvil que parte de la esfera subjetiva. Luego el filósofo se detiene sobre Hegel, quien subraya que hay que ponerse a mirar el movimiento de la cosa misma hasta perderse en su interior. Cabe subrayar que el sujeto en Hegel no es pasivo; al revés, la superioridad del sujeto frente al objeto se pone siempre en evidencia: «Todo depende de que lo verdadero no se aprehenda y se exprese como sustancia, sino también y en la misma medida como sujeto»²⁵.

Por contra el objeto es:

un termine più recente, che risale alla scolastica medievale e sembra ricalcare teoricamente il greco *problema*, «problema» inteso dapprima quale ostacolo che si mette avanti per difesa, un impedimento che, interponendosi e ostruendo la strada, sbarra il cammino e provoca un arresto²⁶.

²⁴ Remo Bodei, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2011, pág. 12.

²⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, Madrid, Fondo de cultura Económica, 2004, pág. 15.

²⁶ Bodei, *La vita delle cose*, ob. cit., pág. 19.

Se necesita, pues, que el sujeto se enfrente con el objeto y que en esta lucha llegue a superarlo y vencerlo; sólo si sale ganando, el sujeto podrá por fin poseer el objeto. En suma el sujeto toma posesión del objeto, quiere hacerlo suyo, mientras que por lo que concierne la cosa, el sujeto no quiere tomar un exclusivo control sobre ella.

Esta distinción ha sido necesaria, más bien fundamental, para fijar las bases de mi trabajo. En efecto, al sacar a la luz cómo el baúl de la abuela ha llegado a convertirse en cosa, se comprende la manera en la que este simple objeto, que no significa nada para los demás, llega a despertar los primeros recuerdos de la vida de Matilde.

1.3 Las cosas: huellas de nuestra memoria

El poder memorativo de las cosas está al alcance de cada individuo en cualquier momento de su vida; él no se da cuenta ya que la relación “cosa-recuerdo” le sale así natural; le basta con mirar una cosa por la que siente afectivamente apego que se despiertan en él muchas relaciones con las experiencias de su vida. Si se quiere recordar un ejemplo clásico en el campo de la literatura, cabe citar la escena de la “petite madeleine” descrita por Proust en *A la recherche du temps perdu*. El protagonista revive las emociones de su infancia sólo mojando un dulce en el té:

[...] Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté²⁷.

Lo que Proust quiere poner en evidencia es la importancia de la memoria involuntaria, algo que surge sin un control de la razón. Le pasa lo mismo a Matilde con el baúl; cuando Eulalia va en su

²⁷ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1914, pág. 57.

piso de Madrid tiene que prepararle las maletas a su abuela para desplazarse a Louredo, pero lo que resulta aun más importante es que tiene que poner todas las pertenencias de Matilde en el baúl porque «las cartas y los retratos del baúl [...] son su memoria, su referencia a la vida; no hubo manera de dejarlo en Madrid»²⁸. En efecto se puede afirmar que este baúl es una especie de *matrioska* que lleva en su interior todas las cosas que formaron parte de la vida de la abuela. Sin embargo estos elementos no despiertan sólo los recuerdos de Matilde, sino también los de su familia; sus nietos, Eulalia y Germán, no quedan indiferentes a lo que se halla en el interior del baúl; más bien sus retahílas se mueven precisamente a partir de las cosas que se encuentran en él. Quiero destacar dos: los libros y las fotos²⁹.

Por lo que concierne los libros, se nota cómo éstos para Eulalia constituyen un vínculo con su abuela. En efecto al recuerdo de sus primeras lecturas de novelas amorosas, se añaden también los reproches de la abuela: «Pones cara de loca leyendo a esas novelas»³⁰. Así que Eulalia reacciona:

me levanté bruscamente y me escapé a mi cuarto sin contestarle nada inauguré una separación que no iba a hacer en adelante más que acentuarse entre lo mío y lo de los demás. Leer, desde aquel día, se convirtió progresivamente para mí en tarea secreta y solitaria³¹.

Otra relación “libro-abuela-Eulalia” se encuentra en un recuerdo precedente a la boda de Eulalia con Andrés. Matilde en general no tiene una buena opinión del amor y no se muestra favorable a los matrimonios; considera a Andrés un hombre frío, aunque Eulalia sigue repitiéndole que: «sólo lo has visto una vez»³². Unos días antes de la boda de Eulalia la abuela le lee la comedia de Moreto, *El desdén con el desdén*, subrayando con

²⁸ Martín Gaité, *Retahílas*, ob. cit., pág. 625.

²⁹ A veces las fotos se encuentran dentro de los libros. Por eso he clasificado el baúl como una *matrioska*, donde cada objeto contiene otro.

³⁰ Martín Gaité, *Retahílas*, ob. cit., pág. 635.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, pág. 768.

un tono especial de admonición las parrafadas de aquella Diana del texto a quien los desengaños de una pasión violenta llevan a refugiarse en el estudio de la historia y la filosofía antiguas para instruirse sobre los desastres que el amor ha acarreado a la humanidad³³.

Este libro se encuentra en el interior del baúl. Tras estas consideraciones, se puede afirmar que la obra aquí citada puede representar simbólicamente la actitud de la abuela frente al amor. Como se ve, las cosas hablan por el personaje mismo.

Por lo que concierne las fotos³⁴, nos detenemos en las retahílas de Germán. Se trata de una foto en particular, la que retrata a la madre de Germán, Lucía, y a Eulalia, las dos jóvenes: «ese rectángulo de cartulina podría llegar a ser un agobio para alguien [...] así en cambio [...] la compañía que me hizo³⁵ muchas noches de invierno no morirá jamás»³⁶. En efecto aquella foto es para Germán como un amuleto. Es un punto de contacto con su madre después que ella falleció; gracias a la foto el recuerdo de su madre queda en vida, más bien es como si los ojos de su madre lo vigilasen y lo protegiesen constantemente. Mirando aquella foto Germán empieza a «hacer conjeturas»³⁷ sobre lo que a su madre y a Eulalia hubiera podido pasarles aquel día. Emma Martinell Gifre, a este propósito, afirma lo siguiente:

Una característica en la capacidad de función narrativa de las fotos en los textos de Martín Gaité, [...] se expresa mediante la sensación que experimenta el personaje de ser mirado, a su vez, por la persona fotografiada. [...] Al personaje le miran ojos burlescos acusadores, soñadores; le sonríen las bocas. Me interesa ponerlo de relieve porque, por una parte, el que mira parece entablar un diálogo con el rostro del retrato; por otra parte, el retrato está animado, dotado de vida, a pesar de que sale de su encierro entre las páginas de un libro³⁸.

³³ *Ibídem*.

³⁴ Para un análisis sobre los efectos de la fotografía véase el capítulo sobre *Nubosidad variable*.

³⁵ 'Me' se refiere a Germán.

³⁶ Martín Gaité, *Retahílas*, ob. cit., pág. 647.

³⁷ *Ibídem*, pág. 651.

³⁸ Emma Martinell Gifre, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pág. 77.

Baúl, libros y fotos son simples ejemplos para evidenciar la cualidad memorativa de las cosas. El poder de la memoria es implícito en todas las cosas presentes en el mundo. En esta novela de Martín Gaité el vínculo “cosas-seres humanos” llega de manera directa y impactante al lector, tanto que la misma escritora en las páginas de *Retahílas* afirma :

las cosas son inseparables de tu relación con ellas, del calor con que las miras y te las explicas, y que se metería uno en los mayores líos, en la boca del mismísimo infierno en busca de motivos para tomarse con calor una cosa³⁹.

1.4 La herencia de los objetos : “objetos huérfanos”⁴⁰

En los párrafos anteriores he insistido mucho en la relación “abuela-baúl”, eje crucial para comprender la novela *Retahílas*. Sin embargo hay que añadir unas informaciones esenciales para captar más a fondo este vínculo. Se sabe que la abuela Matilde está agonizando; sin embargo un día pasa lo que Eulalia no creía que nunca pasaría, es decir la abuela está cerca del baúl y «en vez de besarlo y acariciarlo dijo: “quita”, y lo apartó con la mano»⁴¹. El pensamiento de Eulalia está claro: «“aparta su propia memoria [...] la muerte ahora sí que está aquí, esto es llegar a la muerte”»⁴². Puesto que el baúl representa la suma de los recuerdos de la abuela, «el hecho de que ella no haya vuelto a pedirlo desde hoy por la mañana ni le digan nada esas reliquias»⁴³ se relaciona con un presagio de muerte, con la voluntad de Matilde de dejar en este mundo todo lo que le perteneció, de mantener a distancia todos sus recuerdos, de despedirse de su vida misma. En otras palabras se puede afirmar que el baúl es un símbolo de vida, representa la biografía material de la abuela, por lo

³⁹ Martín Gaité, *Retahílas*, ob. cit., pág. 681.

⁴⁰ Lydia Flem, *Cómo vacié la casa de mis padres*, Murcia, Alberdania, 2006, pág. 115.

⁴¹ Martín Gaité, *Retahílas*, ob. cit., pág. 626.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, pág. 631.

tanto su rechazo puede leerse como un acercamiento a la muerte. En efecto se ve cómo Juana, al final de la novela, «cerró la tapa del baúl»⁴⁴, en cuanto descubrió que la abuela acababa de morir.

Una muerte que la abuela presagia y que vive con serenidad: «Cuando ella no quiere tenerlo [el baúl] cerca es porque acepta su fin, es decir, el alejamiento simbólico del pasado es la muerte, sin memoria no hay motor para el presente.[...] Apartar la memoria es morir»⁴⁵. Por lo tanto: «El empeño por tocarlo, por tenerlo muy cerca, incluso metiéndolo en su cama, y la actitud posterior de indiferencia declaran el carácter emblemático del objeto: es el pasado de que el personaje no quisiera desprenderse lo que le queda de la vida; cuando lo rechaza es porque ésta se le acaba»⁴⁶.

Sin embargo surge otra cuestión: ahora que el baúl ya no tiene un dueño ¿quién se “ocupará” de este objeto? La señal del desapego al baúl por parte de la abuela, lleva a Eulalia a una interpretación muy clara: «significa que me lo da, que lo tengo que sentir mío yo, porque de tu padre⁴⁷ no voy a esperar que se interese por semejante herencia»⁴⁸. Esta última palabra de la cita es fundamental para comprender el concepto clave que quiero desarrollar en este párrafo. El baúl, tras la muerte de Matilde, pasa “por herencia” a otra persona, en este caso un miembro de la familia: su nieta Eulalia. Ella quiere cuidar este objeto porque es como si su abuela siguiese viviendo.

Se asiste así a la transformación de un objeto en cosa. Según lo que afirma Freud en el ensayo “Lutto e melanconia”⁴⁹ se vuelca en personas, animales u objetos unas cargas libídicas. Por consiguiente cada individuo tiene vínculos afectivos con los objetos. Pero ¿qué pasa si el objeto desaparece? El individuo termina por invertir en otro objeto su “carga libídica” aunque este hallazgo, que obviamente es inconsciente, puede ocurrir tras un largo rato de búsqueda. De todos modos lo que pasa es que el objeto se convierte de nuevo en cosa.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 790.

⁴⁵ Jurado Molares, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, ob. cit., págs. 194-5.

⁴⁶ Gullón, “Retahíla sobre *Retahílas*”, ob. cit., pág. 303.

⁴⁷ El padre de Germán, es decir el hermano de Eulalia.

⁴⁸ Martín Gaité, *Retahílas*, ob. cit., pág. 631.

⁴⁹ Sigmund Freud, “Lutto e melanconia” en “Metapsicología”, en *Opere 1915-1917*, vol VIII, Torino, Boringhieri, 1976, págs. 103 y ss.

Sin embargo, puede ocurrir que se dé también la situación inversa, es decir que la cosa siga existiendo, pero que la persona a la que ésta estaba vinculada la abandone o fallezca; así que la cosa regresa a su estatus de objeto, pero es un objeto que se puede calificar de “objeto huérfano”. Es exactamente lo que se da con el baúl en *Retahílas*: pasa de las manos de Matilde a las de Eulalia. Por lo que atañe a la existencia marcadas por las cosas, se lee en Flem:

Los objetos tienen varias. ¿Guardarán algún vestigio de su anterior existencia tras haber sido transmitidos a nuevos propietarios? No es ninguna tontería imaginarlos en otro lugar, en otras manos, destinados a nuevos usos que superpondrán a los que anteriormente conocieron⁵⁰.

En esta novela, pues, se ve cómo, a partir de sus propias retahílas, los protagonistas vuelven a evocar sus recuerdos pasados. El interlocutor desempeña un papel central. Sin Germán, Eulalia nunca habría rememorado sus experiencias, ni siquiera Germán lo habría hecho sin su tía.

En *La búsqueda de interlocutor* Martín Gaité ofrece unas reflexiones relativas a su manera de narrar; en el artículo homónimo, reflexiona sobre el interlocutor mismo y evidencia: «Cuando vivimos, las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar; y es precisamente en ese llevar las riendas el propio sujeto donde radica la esencia de toda narración, su atractivo y también su naturaleza heterogénea de los acontecimientos o emociones a que alude»⁵¹. Es precisamente lo que la narradora pondrá en práctica en su nueva etapa narrativa, la que comienza con *Retahílas*.

⁵⁰ Flem, *Cómo vacié la casa de mis padres*, ob. cit., pág. 115.

⁵¹ Martín Gaité, *La búsqueda de interlocutor*, ob. cit., pág. 24.

II.

Fragmentos de interior

En 1976, Martín Gaité escribe una nueva novela: *Fragmentos de Interior*⁵². La autora se dedica a la escritura de esta obra sólo a lo largo de tres meses, de enero a marzo, y la publica en la editorial Destino. La falta de tiempo o bien la voluntad de escribir la obra con precipitación puede identificarse como una de las causas del poco éxito que tuvo la obra. En efecto, como la autora precisa en una entrevista:

Es la novela que he escrito más rápidamente, en pocos meses, de enero a mayo. Fue como una especie de tentativa de hacer algo, porque estaba empantanada con otro ensayo grande que no era capaz de seguirlo. Un amigo me aconsejó que escribiese una novela e hicimos una apuesta él y yo. [...] No digo que haya quedado bien o mal, pero, en fin está concebida como una novela por entregas⁵³.

En efecto, este hecho queda evidente en la dedicatoria que lleva la novela. «*Fragmentos de interior* se dedica a un amigo y lector, Ignacio Álvarez Vara, “por una apuesta” que- con cierta coquetería- la autora veda a sus demás lectores»⁵⁴.

Sin embargo, el desacierto de *Fragmentos de interior* no puede atribuirse sólo a un factor temporal; en efecto, la obra parece incluso alejarse de las temáticas de los años 70 y «más factible

⁵² Martín Gaité, *Fragmentos de interior*, en *Novelas I*, ob.cit., págs. 793-953.

⁵³ Fernández, “Entrevista con Carmen Martín Gaité”, ob. cit., págs. 169-170.

⁵⁴ José-Carlos Mainer, “Estrategia de las dedicatorias”, en prólogo a Martín Gaité, en *Novelas I*, ob.cit., pág. 56.

resulta relacionar la novela con la narrativa propia de la primera posguerra»⁵⁵. A este propósito Maria Vittoria Calvi subraya:

Fragments de interior rappresenta, almeno apparentemente, un passo indietro rispetto a *Retahilas*: se tra Germán ed Eulalia il rapporto comunicativo aveva avuto successo, qui si ritorna nel pieno del fallimento che aveva contraddistinto i romanzi precedenti; in altre parole, riemerge la “conversazione” a discapito del “dialogo”. Questo è, forse, il motivo che ha allontanato i critici dal testo, considerato una specie di regressione rispetto a *Retahilas*⁵⁶.

La novela se desarrolla en una casa burguesa madrileña. Diego, el dueño, tiene una relación amorosa con Gloria, mujer libertina que aspira a convertirse en una actriz. En el mismo piso viven también Isabel y Jaime, hijos del primer matrimonio de Diego con Agustina, portuguesa de familia culta que, a ratos perdidos, escribe poemas. Ella es incapaz de aceptar la separación, hasta tal extremo que sigue leyendo las cartas de amor que su marido le había escrito hacía tiempo. El desconcierto y la desolación por su historia de amor terminada son tan grandes que la llevan al suicidio. Es en el interior de este contexto burgués donde se encuentra la protagonista de la novela: Luisa. Se trata de una criada que llega (recomendada por su amigo Víctor) desde el pueblo hasta Madrid para servir esta familia. Sin embargo el objetivo fundamental de Luisa es el de resolver su relación sentimental con Gonzalo. Desgraciadamente Madrid significará para ella sólo la ruptura de la historia y le despertará las ganas de regresar al pueblo.

Por lo tanto, la protagonista de la novela es Luisa. Entre los diversos personajes de la obra reina la incomunicación; cada uno sigue su propio camino sin preocuparse por los demás. Sin embargo, el único personaje que tiene una conversación con todos los otros (a excepción de Agustina) es precisamente Luisa. Además el narrador extradiegético-heterodiegético que domina la novela, toma,

⁵⁵ Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, ob. cit., pág. 146.

⁵⁶ Maria Vittoria Calvi, *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1990, pág. 114.

a su vez, el punto de vista de un personaje; es obvio que la perspectiva que la autora favorece es la de Luisa. Por lo tanto, tras estas consideraciones, se toma conciencia de que el título de la novela es emblemático: «i “frammenti” in questione sono infatti una serie di monologhi interiori dei vari personaggi, che, attraverso la coscienza di uno di essi -Luisa la giovane domestica- e la mediazione dell' autore, si ricompongono in una “struttura” coerente»⁵⁷. El “interior” se relaciona con la conciencia de cada personaje, con sus propias interioridades. Sin embargo, el título puede interpretarse en la manera que : « i “frammenti” sono una serie di immagini successive di uno spazio preciso.[...] Il titolo del romanzo ci rimanda dunque, ancora una volta, alla doppia simbologia -fisica e spirituale- dei rapporti spaziali; la stessa ambiguità appare nel successivo *El cuarto de atrás*»⁵⁸.

Fragments de interior, pues, es la obra, por excelencia, de la incomunicabilidad. A pesar de que los personajes tienen entre ellos unas relaciones de parentesco, no existe una forma de diálogo entre ellos, ni siquiera alguna manifestación de afecto. Los personajes de la novela constituyen una familia sólo porque los une el lazo de sangre. Esta temática de la relación de parentesco y del valor que los varios miembros de la familia atribuyen a los lazos de sangre volverá a encontrarse en la última novela de la escritora, *Los parentescos*.

Según Jurado Morales el referente directo de *Fragments de interior* es *Retahilas*. Él explica que:

Si en ésta [*Retahilas*] hace triunfar el diálogo gracias a una serie de circunstancias propicias, en *Fragments* se propone lo contrario: reflejar la falta de conversación entre los individuos por culpa de unos factores adversos. De alguna manera, lleva a la ficción las dos caras de la misma moneda de la comunicación sobre la que tanto ha reflexionado en sus ensayos⁵⁹.

En efecto, en su artículo “Las trampas de lo inefable”, Martín Gaité subraya: «vivimos en un mundo de incomunicación, que nadie habla con nadie, que nos convertimos en máquinas, menor es

⁵⁷ *Ibidem*, pág. 113.

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 114.

⁵⁹ Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, ob. cit., pág. 172.

el interés y el ahínco por buscar solución a los males del diálogo, de la comunicación, en el terreno del *logos*»⁶⁰. En la sociedad, pues, impera la incomunicación. En *Fragmentos de interior* se ven las consecuencias de esta falta de palabra: la destrucción de la persona misma y la imposibilidad de expresarse en el mundo.

2.1 La incomunicabilidad: las cartas

La incomunicabilidad presente en *Fragmentos de interior*, que he evidenciado en el párrafo anterior, no se ve sólo en la falta de relaciones directas entre los personajes. El objeto que, en cierto sentido, ejemplifica la incomunicación en la novela es la carta. Se trata de las cartas que Luisa y Agustina siguen leyendo a lo largo de la obra. Agustina, tras su ruptura con Diego, no logra dejar de leer las cartas de amor que él le envió cuando los dos estaban juntos. En el capítulo cuarto, se pueden ver unos fragmentos de estos textos que Diego le escribió. Tras la lectura, la reacción de Agustina es casi siempre la misma: «Se quitó las gafas y las limpió con el pañuelo. Las letras le bailaban a través de las lágrimas, sobre todo aquella D. mayúscula que remataba la línea final como una luna menguante y que hubiera podido reconocer entre miles de *des* mayúsculas [...]»⁶¹. Paralelamente, en cuanto Luisa llega a Madrid, sigue leyendo varias veces la carta que Gonzalo le había escrito: «se sacó la carta del bolsillo del delantal. No pudo sustraerse a la tentación de volver a leerla una vez más»⁶². De la misma manera, las dos mujeres escriben a sus amantes sin recibir respuestas. Ejemplar es la conversación entre Pura, la otra criada, y Luisa. Pura admite que había leído unas cartas que Agustina escribió porque Diego: «las deja por el medio o las tira al cesto de los papeles y muchas veces sin abrir siquiera»⁶³. Luisa se escandaliza ante el hecho de que Diego ni siquiera leía las cartas. Sin embargo Pura contesta:

⁶⁰ Martín Gaité, *La búsqueda de interlocutor*, ob. cit., pág. 74.

⁶¹ Martín Gaité, *Fragmentos de interior*, ob.cit., pág. 826.

⁶² *Ibidem*, págs. 872-3.

⁶³ *Ibidem*, pág. 862.

- A mí no me extraña que esté hartó. Hay temporadas que le da por escribirle dos al día y son todas iguales.
- Una carta nunca puede ser igual que otra -dijo Luisa con calor-, eso no. Aunque digas cosas parecidas, las dicen en días diferentes. Y te parece lo más importante del mundo volverlo a decir⁶⁴.

La respuesta que Luisa le da a Pura evidencia su entendimiento frente a la actitud de Agustina; Luisa no condena a Agustina por las demasiadas cartas que le envía a Diego porque también ella las había enviado a Gonzalo con el mismo resultado: ninguna respuesta.

Por lo tanto, Luisa y Agustina, aunque nunca tendrán una conversación, tienen actitudes semejantes, «accomunate dall' insistente riletatura delle lettere ricevute dall'uomo amato. [...] Sia una che l'altra, poi, sono autrici di una valanga di missive che i rispettivi destinatari non leggeranno mai»⁶⁵. Al final, como evidencia Maria Vittoria Calvi, «Allo stesso modo delle scartoffie contenute nel baule che l'anziana moribonda vuole accanto a sé in *Retahílas*, l'oggetto lettera è venerato dalle due donne come fonte inesauribile di emozioni e ricordi»⁶⁶.

2.2 El pañuelo

Quiero evidenciar un detalle que quizá la mayoría de los críticos no ha relevado. Se trata de un pañuelo, precisamente el pañuelo que Jaime le regala a Luisa. Este objeto aparece sólo dos veces en la novela. En un primer momento, cuando está llorando por su infeliz situación amorosa, Luisa está hablando con el señorito Jaime pero no consigue decirle la verdad, lo que le pasa de verdad. El señorito la conforta, aunque no sabe el motivo de sus lágrimas; y «Le tendió el pañuelo con el que le había estado secando las lágrimas y, al dárselo, retuvo unos momentos la mano de ella entre las

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Calvi, *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, ob. cit., pág. 119.

⁶⁶ *Ibidem*.

suyas»⁶⁷. En esta escena este objeto, tras los elogios de Jaime a la belleza de Luisa, constituye sólo un medio para provocar un contacto físico entre los dos, nada más. Sin embargo, lo sorprendente es que el pañuelo vuelva a aparecer en el cierre de la novela, precisamente en la última frase. La protagonista es Luisa:

Un poco más abajo de la plaza de Castilla el llanto le escocía la cara, y se lo quiso secar. Buscó un pañuelo dentro de su bolso y encontró el que Jaime le había dejado en prenda. Se lo llevó a los ojos. Seguía manchado de maquillaje y aún olía a colonia de limón⁶⁸.

En esta ocasión las lágrimas de Luisa no son por las penas de amor, sino de duelo por la señora Agustina que acaba de suicidarse. Luisa, que ya había vuelto a su pueblo, quiere regresar a Madrid tras este triste acontecimiento.

El pañuelo, de esta manera, se convierte en una “cosa” relevante para la novela y no puede considerarse un simple objeto. En efecto, antes Jaime se lo regala a Luisa para que se seque las lágrimas. Luego, al final, el pañuelo sirve siempre para la misma función, pero esta vez el llanto es por la muerte de la madre de Jaime. Por consiguiente se puede suponer que ahora aquel pañuelo le sería útil al señorito para secar sus lágrimas y acaso Luisa se lo dé a su regreso a Madrid. Sin embargo Jaime probablemente no se acordará del don ofrecido a la criada. En cambio Luisa le atribuye a esta prenda una enorme importancia hasta tal punto que llega a simbolizar el señorito mismo. En efecto, ella abre su bolso y ahí encuentra el pañuelo exactamente como lo dejó la última vez que lo había utilizado; en él hay la huella del maquillaje de la criada pero allí también queda impregnado el perfume de Jaime. Por lo tanto, al no lavar el pañuelo, Luisa encuentra, aun tras unos días, las huellas del señorito. El pañuelo le lleva a la memoria el momento en el que los dos se habían acercado tocándose las manos. De todos modos para Jaime este gesto podría no ser digno de

⁶⁷ Martín Gaité, *Fragmentos de interior*, ob.cit., pág. 898.

⁶⁸ *Ibíd.*, pág. 953.

relevancia, en cambio Luisa no lo había olvidado y vuelve a pensar en él al retomar el pañuelo de su bolso.

En esta novela se encuentra una situación completamente distinta de la que se ha analizado en *Retahílas*, porque allí el baúl tenía un significado importante para la abuela y esta misma importancia se la transmite a su nieta Eulalia. En cambio en *Fragmentos de interior* el pañuelo es sólo un objeto para Jaime que se lo regala a Luisa, mientras que para ella llega a convertirse en una “cosa” que le permite recordar físicamente al señorito.

III.

El cuarto de atrás

*El cuarto de atrás*⁶⁹, novela escrita en 1978, ganadora del Premio Nacional de Narrativa, se presenta como una obra de difícil interpretación donde se entremezclan el mundo del sueño con el de la realidad. «Es la novela más subversiva y más indefinible de Martín Gaité: novela histórica sin ser historia, novela autobiográfica sin ser autobiográfica, novela fantástica pero irrealizada, memorias pero al mismo tiempo metamemorias, sueño pero realidad»⁷⁰. Liliana Soto-Fernández define la obra como una «autobiografía ficticia»⁷¹ y explica que es

un recuento en prosa con enfoque retrospectivo que un autor hace de su existencia pero en el que se combinan libremente realidad y fantasía por medio de la introducción de un ente de ficción que comparte el papel con el personaje principal sirviendo como una especie de “otro yo” y a través del cual se exploran realidades alternas en el mundo del autor⁷².

En esta “autobiografía ficcional” la autora coloca a una protagonista que retrata e inventa fragmentos de su memoria individual y al mismo tiempo narra parte de la historia social. La protagonista es una escritora de cuyo nombre se conoce sólo su inicial “C.”. La obra está compuesta por una serie de recuerdos personales sobre la juventud de la protagonista; retahílas sobre el período

⁶⁹ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, en *Novelas I*, ob. cit., págs. 955-1103.

⁷⁰ Emma Martinell Gifre (coord.), *Al encuentro con Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997, pág. 34.

⁷¹ Liliana Soto-Fernández, *La autobiografía ficticia de Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*, Madrid, Pliegos, 1996, pág. 14.

⁷² *Ibidem*.

bélico relativas a ella y su familia. Sin embargo, este aspecto estrictamente personal no puede comprenderse sin la reconstrucción, que la protagonista lleva a cabo, del pasado bélico español más reciente; por lo tanto se puede afirmar que junto con una rememoración personal, la autora, bajo la voz de la narradora, propone un intento de memoria histórica. Un episodio que ejemplifica la fusión de la esfera individual con la colectiva es sin duda el que se refiere a la muerte de Franco, precisamente a su entierro que la narradora ve por la televisión. Entre las imágenes que se transmiten, aparece también la hija del dictador, Carmencita Franco. “C.” toma conciencia de que las dos, ella y Carmencita, «hemos crecido y vivido en los mismos años, [...] hemos sido víctimas de las mismas modas y costumbres, hemos leído las mismas revistas y visto el mismo cine, nuestros hijos puede que sean distintos, pero nuestros sueños seguro que han sido semejantes [...]»⁷³. Por lo tanto, señalizando este episodio, se ve cómo la vida de cada individuo, por diferente que pueda ser, se inserta en el contexto social de la época. A este propósito resulta clarificador lo que afirma José-Carlos Mainer:

Obsérvese que el perturbador paragón entre Carmen Martín Gaité y Carmen Franco Polo no propone identificación sentimental, ni relativización alguna del mal; simplemente, nos enseña -diríase que higiénicamente- que uno y otro forman parte de la experiencia poliédrica de los seres humanos [...]. Y nos recuerda que sucede así porque la memoria es siempre un hecho individual, exento en el fondo de cualquier juicio moral, mientras que la vida colectiva, la vida social, es el emplazamiento donde son exigibles esos juicios⁷⁴.

En definitiva:

Lo original en *El cuarto de atrás* con respecto a otras novelas de la autora reside en que, por primera vez en sus mundos de ficción, hay una denuncia explícita del pasado histórico. En este caso, Martín Gaité

⁷³ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 1052.

⁷⁴ José-Carlos Mainer, “«Hablo con manzanas»: «El cuarto de atrás»”, en prólogo a Martín Gaité, en *Novelas I*, ob.cit., pág. 87.

quiere dejar patente que las carencias que suelen marcar las vidas de sus protagonistas no sólo proceden de unas circunstancias personales sino también, y de manera tajante, de unos condicionamientos históricos. Es decir, la identidad de cada cual no se podrá atisbar sin atender a la Historia y a la intrahistoria⁷⁵.

3.1 El interlocutor

Tras haber puesto en evidencia la temática general de la obra, hay que evidenciar que los recuerdos de la narradora no salen así de la nada, sino se despiertan gracias a un «hombre vestido de negro»⁷⁶ que aparece a lo largo de toda la novela (salvo en el primer y en el último capítulo). Se ha puesto en evidencia anteriormente el valor fundamental que Martín Gaité atribuye al papel del interlocutor. El manar de las retahílas de Germán y de Eulalia procede imprecindiblemente de la presencia de los dos. Tía y sobrino son al mismo tiempo hablantes y oyentes. En cambio, en *El cuarto de atrás* se verifica una situación diferente. El interlocutor aparece desde el segundo capítulo hasta casi el final, pero a lo largo de toda la novela su presencia queda fluctuante. No se describe a este personaje, ni la narradora parece saber quién es, tanto que ella misma afirma: «se me ocurre pensar que es un entrevistador»⁷⁷, aunque «Ni trae magnetófono, ni ha sacado bloc para apuntar nada, ni me ha hecho, por ahora, preguntas de las que son de rigor entre las gentes de oficio»⁷⁸.

La crítica se ha detenido mucho en el análisis de este “interlocutor misterioso” presente en la novela. Cabe subrayar que cada elemento que se toma en consideración en la novela lleva una sombra de oscuridad porque en la obra no se puede poner una distinción bien definida entre lo fantástico y lo real. Sin embargo por lo que concierne la narradora se puede suponer una identificación con la misma Martín Gaité. Muchas semejanzas unen las dos: «Tiene la misma edad

⁷⁵ Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, ob. cit., pág. 236.

⁷⁶ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 974.

⁷⁷ *Ibidem*, pág. 1001.

⁷⁸ *Ibidem*.

que Martín Gaité; se crió, en Salamanca, bajo el franquismo; ha publicado los mismos libros que ella; tiene un [sic] hija»⁷⁹. Al contrario la figura del “hombre vestido de negro” queda impregnada de una sombra de ambigüedad durante toda la novela e incluso en el final. El lector seguirá preguntándose: «¿Es diablo, cucaracha, héroe de novela rosa, entrevistador o interlocutor?»⁸⁰. Son preguntas a las que nadie puede contestar con seguridad. Ni siquiera la misma Martín Gaité en realidad sabe lo que le acaeció mientras escribía esta novela:

La novela surgió tal y como yo la describo en el primer capítulo, en una noche de tormenta y de insomnio. Yo me levanté para tomar algunas notas, y de pronto sentí que me iba a pasar algo. Entonces se configuró la aparición del personaje de negro. Esto llegó a ser totalmente real para mí. Es la primera novela que he escrito en primera persona de algo que me ha pasado, porque para mí es como si ese señor hubiera venido de verdad. Con esta novela tuve una especie de iluminación que fue verla entera la misma noche que empecé a escribirla: vi que iba a venir una persona extravagante y que al amanecer iba a desaparecer⁸¹.

Ficción en el interior de la realidad. Algo que resulta difícil explicar. Martín Gaité afirma que el hombre vestido de negro fue algo ficcional pero que para ella existía en la realidad. Por lo tanto la misma escritora no sabe decir si este interlocutor existió. En otra entrevista (posterior con respecto a la de arriba) la escritora, en efecto, afirma:

[...] la situación por la que yo atraservaba cuando empecé a escribir *El cuarto de atrás* [...] era la de una necesidad intensa de que alguien, una noche que yo tenía insomnio, viniera a hablar conmigo: bueno, yo me inventé un señor, dije “ya va a venir, se va a sentar ahí, porque en lo escrito mando yo”. Pero claro, el personaje no lo dominé, fue él también quien empezó a dominarme. Todo eso no lo sé explicar, no sé muy

⁷⁹ Julián Palley, “El interlocutor soñado de «El cuarto de atrás» de Carmen Martín Gaité”, en *Ínsula*, núm. 404-405, julio-agosto 1980, pág. 22.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Fernández, “Entrevista con Carmen Martín Gaité”, *ob. cit.*, pág. 170.

bien qué es lo que pasó; es la novela que he escrito yo más en un estado de embriaguez total. No llego a saber nunca quién es el hombre de negro ni nada⁸².

Realidad y ficción se entremezclan continuamente. Aunque, al acabarse la novela, el lector puede pensar que en realidad toda la obra ha sido el resultado de la noche insomne de la narradora durante la cual ella dio a luz «un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos. En el primero, en mayúsculas y con rotulador negro, está escrito *El cuarto de atrás*»⁸³. Sin embargo, este acontecimiento no es suficiente para sostener que todo fue un sueño porque, como he subrayado, el sueño se inserta en lo que es la realidad y no es posible separar el uno del otro.

Por lo tanto ¿Qué función tiene el hombre vestido de negro en este mundo “real-ficcional”? ¿por qué es tan importante para “C.”? El interlocutor tiene un papel fundamental porque gracias a él “C.” logra ver su piso desde otra perspectiva; consigue distanciarse de los objetos que la rodean y verlos con una mirada ajena, como si los viera por primera vez; por consiguiente, incluso los recuerdos que la narradora asocia a los objetos resaltarán a ella como “nuevas experiencias”. “C.” volverá a considerar sus acontecimientos pasados bajo otra perspectiva.

Eso justifica la presencia del interlocutor: provocar que ella [la narradora] se vea y se analice a través de él, acercando los recuerdos del pasado a la realidad presente, y confundiéndolo todo con los sueños. El hombre de negro no la ayuda a entender las cosas, sino precisamente a aceptar que no siempre es conveniente entenderlas. La ayuda a que conviva con los hechos insólitos, aparentemente ilógicos, como convive de noche con los sueños más extraños⁸⁴.

⁸² Calvi, “Un' entrevista a Carmen Martín Gaité” en *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, ob. cit., pág. 167.

⁸³ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 1103.

⁸⁴ Emma Martinell Gifre, «“El cuarto de atrás” un mundo de objetos», en *Revista de literatura*, núm. 405, enero 1983, pág. 150.

Por consiguiente, a pesar de que no se puede decir si el hombre vestido de negro existió realmente, lo que es relevante es el hecho de que sin este interlocutor los recuerdos de “C” nunca se habrían dado.

3.2 El sueño: el tiempo detenido de los recuerdos

La mezcla entre sueño y realidad plantea unas dificultades en la interpretación de la novela. El lector no se da cuenta de que ha sido toda una proyección de la narradora hasta que no llegue a leer el final. Desde el segundo capítulo hasta el último (salvo el último párrafo), la narración es bastante lineal y su desarrollo sigue el manar de los recuerdos de la narradora (aunque, como ya he señalado, los recuerdos no siguen un orden cronológico). Esto se da gracias al diálogo que “C.” empieza con unos interlocutores, antes con el hombre misterioso luego, en el último capítulo, con su hija. En cambio, en el primer capítulo, “C.” se extiende de un momento a otro de su vida sin dar unas pistas al lector. Ella describe a una niña que está jugando y sólo al seguir la narración el lector se da cuenta de que aquella niña es la narradora misma. Sueño y realidad se funden y el relato queda confuso no sólo para el lector, sino también para la narradora misma.

Cabe subrayar que en esta novela la palabra “sueño” no indica expresamente una dimensión onírica sino una condición de duermevela, un estado que el cerebro de la narradora recrea haciendo aflorar mundos pasados que ella conoce muy bien.

En el primer capítulo, intitulado “El hombre descalzo”, la narradora está en su dormitorio, ella no consigue dormirse y en esta noche insomne, mirándose alrededor, empieza su camino mental en el mundo de los recuerdos. De noche todo queda inmóvil, los ruidos se apagan y “C.” «reconocía aquel silencio raro como el preludio de algo que iba a pasar»⁸⁵; lo que le transmite a la narradora es una sensación de espera que la lleva al mundo de su niñez, precisamente cuando sus padres la

⁸⁵ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 961.

llevaban al circo y ella estaba excitada frente al espectáculo que la esperaba. Empiezan así los recuerdos nocturnos ya que el silencio de la noche no le permite escribir porque «las palabras son para la luz, de noche se fugan»⁸⁶. La narradora, entonces, se dedica a “una actividad alternativa” y empieza a pintar. Escribe en un papel la “C.”, inicial de su nombre, pero ésta se relaciona también con «tres cosas con la C., primero una casa, luego un cuarto y luego una cama»⁸⁷. Tres elementos que la llevan a escenarios de su infancia. Por lo tanto cada elemento del presente la retrotrae a un recuerdo del pasado; estas pinceladas memorativas terminan, en este capítulo, con el hallazgo de una vieja carta de amor y con varias hipótesis de la narradora sobre la identidad del remitente.

En el primer capítulo se nota, pues, que en esta noche insomne la protagonista se acuerda de cuando, también de pequeña, no lograba dormirse y se ponía a fantasear. Los recuerdos se funden en su memoria hasta tal punto que la narradora misma afirma: «ya no puedo saber si estoy acostada en esta cama o en aquella; creo, más bien, que paso de una a otra»⁸⁸. Es como si las dos personalidades de “C.”, la niña y la adulta, se entremezclasen y se encontrasen en un único punto del presente, el en el que la narradora está hablando. Se confirma, de esta manera, la vivencia de un tiempo que no sólo no tiene un desarrollo progresivo, sino donde también se funden presente, pasado y futuro. La «niña provinciana»⁸⁹ que sueña a ojos abiertos es ella misma de pequeña. Para “C.” no se trata de algo irreal sino esta fantasía empieza a invadir la realidad hasta que ella afirma: «La estoy viendo igual que ella me ve; para que mi imagen se recomponga y no se le lleve la resaca, necesito pedir hospitalidad a aquel corazón impaciente e insomne, es decir, a mi propio corazón»⁹⁰. En suma, se entiende así por qué la narradora afirma, en los capítulos siguientes, que el paso del tiempo es como el juego del escondite inglés. En efecto, aunque no nos damos cuenta, el tiempo avanza en cada instante; sin embargo al volver atrás con los recuerdos, éstos permanecen estáticos, inmóviles como cuando los niños juegan al escondite inglés. El pasado no logra encasillarse en la experiencia

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*, pág. 962.

⁸⁸ *Ibidem*, pág. 963.

⁸⁹ *Ibidem*, pág. 971.

⁹⁰ *Ibidem*.

ordenada de cada individuo, por lo tanto es difícil poner unos límites y una fechas precisas a los recuerdos:

el tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento. Por eso es tan difícil luego ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después⁹¹.

En el primer capítulo, pues, se asiste a una mezcla de los mundos de la autora: el pasado y el presente, a los que se añade la esfera onírica. «La fusión de los dos planos, el real y el novelesco, se patentiza en los sueños. No sabemos si el pasado ha soñado el presente o a la inversa»⁹². Lo que se puede sin duda afirmar es que la protagonista, en este primer capítulo, presenta los elementos cruciales sobre los que se fundará toda la obra: «la detención del tiempo cronológico -el reloj se para a las diez-; los objetos están fuera de lugar y el desorden reina»⁹³.

3.3 El sueño: la visión de otro mundo

Otro rasgo importante en este primer capítulo concierne los sueños en sí mismos. Bodei empieza su obra, *La vita delle cose*, refiriéndose justamente al mundo onírico y a la visión que el hombre tiene del mundo real en aquella condición. Lo que el filósofo explica es que los sueños tienen una capacidad excepcional de presentar el mundo de otra manera: cada individuo se olvida de las convenciones que se hallan en la sociedad y se puede afirmar que es como si descubriese otra dimensión. En el momento en el que cada persona se despierta no tiene, de pronto, una lucidez mental frente a las cosas del mundo; su cuerpo y su mente están todavía sometidos al mundo

⁹¹ *Ibidem*, pág. 1037.

⁹² Soto-Fernández, *La autobiografía ficticia de Miguel de Unamuno*, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún, ob. cit., pág. 87.

⁹³ *Ibidem*.

onírico. En esta fase de entresueño, pues, hay unos instantes en los que a cada persona se le presenta una visión diferente del mundo, como si tuviera un velo que lo cubriera. Se trata de pocos segundos, quizás una fracción de tiempo aun más reducida, en la que se descubre otro mundo. Tras este lapso de tiempo, cada persona vuelve a restablecer su condición de vigilia y el mundo vuelve a presentársele según las habituales “leyes” cotidianas. Bodei, para explicar esta dimensión onírica, cita al escritor francés Marcel Proust y su obra maestra *A la recherche du temps perdu*. En efecto la obra se abre con unas reflexiones del protagonista sobre lo que pasa durante el sueño:

[...] je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage. [...] Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil; elle ne choquait pas ma raison, mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était pas allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsycose les pensées d'une existence antérieure⁹⁴.

Parece evidente que el protagonista se siente rebotado tras su breve descanso. Al dormirse se le presentan otras nuevas dimensiones, casi como si él ya no perteneciese a este mundo sino a uno completamente diverso, casi opuesto. El protagonista de Proust ya no consigue fijar los límites de la realidad, hasta el punto de que se identifica con la voz narrante del libro que acaba de leer. En el momento en el que se despierta, el protagonista no logra comprender lo que le rodea: «[...] quand je me reveillais ainsi, mon esprit s'agitant pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années»⁹⁵.

Sin embargo este aturdimiento dura sólo pocos segundos, breves instantes antes de regresar a la realidad donde el protagonista comprueba que algo ha cambiado y afirma: «Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses

⁹⁴ Proust, *A la recherche du temps perdu*, ob. cit., págs 3-4.

⁹⁵ *Ibidem*, pág. 7.

membres pour en induire la direction du mure, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait»⁹⁶.

Este mismo desconcierto lo tiene la narradora de *El cuarto de atrás*. Sin embargo, al contrario del personaje proustiano, “C.” no duerme, más bien no logra dormirse y su sensación de aturdimiento se crea justamente en la dimensión del entresueño. Los recuerdos que evoca son, como los sueños narrados por el protagonista de la *A la recherche du temps perdu*, desprovistos de marcas que se relacionen con su presente, con su realidad cotidiana. Por lo tanto la reacción de la narradora, frente a su regreso a la realidad y a la constatación de que se encuentra en su cuarto, es impactante. Tanto es así, que para verificar su verdadera presencia en aquel lugar ella tiene que apoyar sus manos sobre los objetos que la rodean. En efecto el tacto le resulta fundamental por lo que concierne la existencia de los muebles «cuya presencia podría comprobar tan sólo con alargar el brazo y encender la luz»⁹⁷.

En suma la noche despierta, en el individuo, una dimensión de “irrealidad”, una pausa de la vida cotidiana que permite reflexionar y descubrir la otra cara del mundo. Por lo tanto, Carmen Martín Gaité quiere subrayar, poniéndolo en boca de su personaje, lo siguiente: «pretender al mismo tiempo entender y soñar: ahí está la condena de mis noches»⁹⁸. La noche, pues, lleva consigo una huella de oscuridad que abre a cada uno una diferente visión del mundo, de su hábitat cotidiano. En otras palabras, permite adelantarse y «sospenderne l'ovvietà»⁹⁹ de las cosas, para darles el correcto significado y para «cogliere il valore delle cose nella loro complessità e sfogliarne gli strati di senso»¹⁰⁰. Por lo tanto se comprende porque la autora explicita, a través las palabras de “C.”, que: «[...] nadie podría convencerme, en esos instantes, de que existe una clave más importante para entender el mundo de la que el sueño, por disparatado que sea, me acaba de sugerir»¹⁰¹.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 963.

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 962.

⁹⁹ Bodei, *La vita delle cose*, ob. cit., pág. 33.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 1041.

3.4 El tiempo

Después de haber analizado el mundo del sueño y las consecuencias relacionadas con el binomio sujeto-objeto, quiero detenerme en la función del tiempo en *El cuarto de atrás*. La manera en la que la autora interpreta el concepto de tiempo se relaciona perfectamente con el mundo del sueño que acabo de explicar. Tanto en *El cuarto de atrás* como en *Retahílas*, la autora pone en escena un tiempo reducido; en efecto a lo largo de una noche los protagonistas de sus obras vuelven a rememorar sus experiencias pasadas.

Sin embargo ¿qué relación existe entre los personajes de las novelas de Martín Gaité y la noción de tiempo? Por una parte el tiempo puede manipular a los personajes y esclavizarlos hasta tal extremo que ellos no logran reaccionar. A menudo los personajes intentan encontrar una evasión en la dimensión de lo fantástico. Lo que pasa, en efecto, en «*El cuarto de atrás*, donde la frontera entre el sueño y la realidad no está claramente deslindada pero donde la experiencia onírica (?) de la aparición del hombre de negro es el punto de partida de una evasión del tiempo, un retroceso al pasado»¹⁰². Por otra parte, es el sujeto quien manipula el tiempo, convirtiendo este último en un objeto. La manera más eficaz para esclavizar el tiempo se realiza mediante el diálogo. «La palabra es el medio más eficaz de habitar el tiempo [...]. En *El cuarto de atrás* la autora [sic] y el hombre vestido de negro habitan por medio de la palabra las largas horas insomnes de una noche de tormenta»¹⁰³.

Por consiguiente, estos dos papeles antitéticos del concepto de tiempo, que se encuentran en la novelas de Martín Gaité y más precisamente en *El cuarto de atrás*, evidencian los dos elementos esenciales de la obra: los sueños y la comunicación. Así que la narradora evoca sus experiencias pasadas gracias a los recuerdos que afloran durante la conversación con el hombre vestido de negro.

¹⁰² Isabel Butler de Foley, “Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité”, en *Ínsula*, núm 452-453, 1984, pág. 18.

¹⁰³ *Ibíd.*

La ambientación es la de la ficción mezclada a la realidad, como se ha subrayado muchas veces. Por lo tanto, parece lógico que, a lo largo del encuentro con el hombre vestido de negro, el tiempo se detiene y los recuerdos afloran sin un nexo cronológico. Como observa Liliana Soto-Fernández, en el interior de una comparación entre el primer y el último capítulo de la obra: «El primero [capítulo] se abre con el reloj parado en las diez, hora en que la autora se acostó. El reloj detenido indica el alejamiento del tiempo cronológico que deja de contar a través del relato. En el séptimo, el reloj comienza a marcar las horas de nuevo con la llegada de la hija»¹⁰⁴. Por lo tanto el reloj, objeto que la narradora toma en consideración pocas veces a lo largo de la novela, representa un límite al manar de las evocaciones de “C”. Más bien se puede afirmar que el reloj marca la conclusión de la rememoración de sus experiencias pasadas; acontecimientos donde el tiempo cronológico no existe y donde los recuerdos carecen de referencias temporales definidas:

la casualidad, la secuencia cronológica, las correspondencias entre la realidad y su representación se desintegran. La conciencia interior del individuo no es capaz de someter el tiempo psicológico revivido a la concatenación del tiempo histórico vivido. Se desploma la diacronía. El tiempo en *El cuarto de atrás* corresponde a la labor recreadora de la psique de la protagonista Carmen [sic], donde confluyen la experiencia personal y la nacional. Por eso el tiempo narrativo del relato parece caótico [...] ¹⁰⁵.

3.5 El balneario

El mundo del sueño y la dimensión onírica se relacionan directamente con la primera novela que Carmen Martín Gaité publicó en 1955: *El balneario*. Se trata precisamente de una novela corta; se desarrolla en cincuenta páginas y el enredo es muy basilar. En la primera parte, la protagonista, Matilde, una mujer de menos de cuarenta años, va al balneario con su marido Carlos. Éste, tras su

¹⁰⁴ Soto-Fernández, *La autobiografía ficticia de Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*, ob. cit., pág. 105.

¹⁰⁵ Martinell Gifre, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, ob. cit., pág. 33.

llegada en la habitación del hotel, va a dar un paseo en el parque. Matilde no quiere estar sola así que deja la habitación también ella y sigue las huellas de Carlos; desgraciadamente lo encontrará muerto en el parque que está cerca del balneario. En la segunda parte, el lector se da cuenta de que todos los acontecimientos que la protagonista ha narrado en realidad son el fruto de una pesadilla que ella tuvo durante una siesta en la rutinaria vida del balneario. Allí los días transcurren sin diferencia alguna y Matilde, que es soltera, transcurre su tiempo jugando a las cartas con las otras mujeres que están allí.

Como se puede ver esta obra se funda en el mundo del sueño. La relación con *El cuarto de atrás* es directa. Más bien, “el hombre vestido de negro” alude a esta obra y hace una crítica a la narradora:

- ¿Por qué empeñarse en puntualizar que era un sueño? -dice el hombre vestido de negro-. Usted es demasiado razonable. [...] La segunda parte, la que empieza con el despertar y sigue con la descripción realista del balneario, lo echa todo a perder. Es fruto del miedo, perdió usted el camino de los sueños¹⁰⁶.

Por lo tanto, incluso los personajes de *El cuarto de atrás* hacen referencia a *El balneario*. En otras palabras, Martín Gaité menciona su primera obra porque en el interior se encuentran numerosas semejanzas con la obra de 1978. El mundo del sueño es el tema principal de su primera obra de ficción y la conclusión de la novela evidencia lo que acabo de explicar: el mundo del sueño permite tener otra visión de las cosas, permite escaparse de la cotidianidad. En la segunda parte de *El balneario* se describe cómo los huéspedes transcurren su estancia. Cada día transcurre de la misma manera y nunca hay novedades. La única posibilidad de escapar de este mundo se encuentra en otra dimensión, la onírica:

¹⁰⁶ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 993.

Puede volverse todo del revés sin que sepa uno qué mano lo ha tocado; puede cambiar de lado la visión de las cosas cotidianas, aunque esta alteración no dure más que unos instantes; quedar el mundo de antes desenfocado, perdido, y dejarse entrever otro nuevo de intensos y angustiosos acontecimientos. Enturbiarse y conmoverse en sus cimientos todas las garantías de seguridad; perder su vigor las costumbres metódicas y conocidas, volverse totalmente ineficaces¹⁰⁷.

Un mundo nuevo se despliega aportando unas nuevas perspectivas de las cosas. Importa poco si éstas «no duren más que el tiempo de una siesta»¹⁰⁸. Lo fundamental es lograr encontrar otra visión del mundo.

Las semejanzas entre las dos obras se encuentran también por lo que concierne la visión que los dos personajes tienen de las cosas en la fase onírica. Matilde, en cuanto se encuentra sola en la habitación del hotel, ya no tiene unos puntos de referencia. Su marido se ha ido y en aquel cuarto hay unos muebles y unos objetos a ella desconocidos. Por consiguiente, para crear una situación familiar, Matilde deshace las maletas y piensa:

Tal vez sacando algunas cosas de la maleta y deshaciendo los paquetes, viéndome rodeada de objetos y prendas usuales, me sentiría ligada a un mundo más familiar y la habitación misma se teñiría de sentido para mí. Por ejemplo, eché de menos, encima de la mesilla, un reloj despertador, y también algún portarretratos, o una de esas bandejitas que sirven para dejar los pendientes, los automáticos desprendidos y alguna aspirina. [...] Tenía mucha prisa por verlas colocadas¹⁰⁹.

Sin embargo, no encuentra nada de lo que quería encontrar para tranquilizarse. Aquellas maletas estaban llenas de prendas y nada más. Su inquietud crece hasta tal punto que ya no logra estar en aquella habitación porque todo lo que la rodea la involucra en un desorden general. Ella quiere

¹⁰⁷ Carmen Martín Gaité, *El balneario*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997, pág. 69.

¹⁰⁸ *Ibíd.*

¹⁰⁹ *Ibíd.*, pág. 29.

poner orden y para hacerlo tiene que salir de aquel cuarto. Es lo que hará dentro de poco para ir a buscar a Carlos.

Paralelamente, *El cuarto de atrás* presenta una similar afición por los objetos. Ya en el primer capítulo “C.” rememora unos objetos fundamentales de su existencia. Se verá en los párrafos siguientes cómo el mundo que la rodea constituye el eje portador de toda la novela.

3.6 Los interiores

3.6.1 El cuarto de atrás: un lugar evocado

Se puede afirmar que todas las novelas de Carmen Martín Gaité se desarrollan principalmente en interiores. Esto no significa que en las obras de la escritora no se encuentren descripciones del mundo que está afuera, veáanse por ejemplo las calles de *Entre visillos* y la playa en *Nubosidad variable*. Sin embargo, resulta evidente la voluntad de Martín Gaité de detenerse en las varias habitaciones de las casas así que se focalizan los objetos que las amueblan. Fundamental es *El cuarto de atrás* para explicar lo que acabo de decir. En efecto se puede comprender ya desde el título que una habitación de la casa es crucial para el desarrollo de toda la novela. El cuarto de atrás al que se refiere la narradora era físicamente el «cuarto de jugar y de dar clase»¹¹⁰, sin embargo lo que resulta más importante para la protagonista es lo que representa para ella. Aunque lo cita pocas veces a lo largo de su narración, cuando lo evoca ese cuarto es el eje de la interpretación de la novela, puesto que le vuelven a aparecer los recuerdos de su infancia y las historias que le relata al interlocutor misterioso (las que le llegan también al lector) surgen precisamente de sus experiencias de la niñez. Menciona su casa de Salamanca, donde vivía de pequeña, y al describirla no se olvida de citar su “cuarto preferido”:

¹¹⁰ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 998.

Mi casa de Salamanca tenía dos pasillos paralelos, el de delante y el de atrás, que se comunicaban por otro pequeñito y oscuro, en ése no había cuartos, lo llamábamos el trazo de la hache. Las habitaciones del primer pasillo daban a la plaza de los Bandos, las del otro, a un patio abierto donde estaban los lavaderos de la casa, y eran la cocina, la carbonera, el cuarto de las criadas, el baño y el cuarto de atrás¹¹¹.

La narradora nombra las habitaciones de su casa según su orden de colocación; se nota, pues, que el cuarto de atrás está al final: por su posición se forma el nombre. Lo que cabe subrayar es que en su adolescencia la narradora y sus amigos no consideraban este cuarto como una habitación cualquiera, un espacio donde jugar y pasar el tiempo juntos, sino como un refugio, un lugar casi mágico donde «reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos al que llamábamos el pobre sofá, tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta»¹¹². En otras palabras era «un reino donde nada estaba prohibido»¹¹³.

La importancia de este cuarto se evidencia en el momento en que “C.” cuenta la situación de su familia en el período bélico. Todas las cosas sufren la «ley de amortización general»¹¹⁴: se reducen todos los gastos a lo mínimo y la única ley es la del ahorro. Así se asiste a la progresiva transformación del cuarto de atrás en dispensa. Para “C.” y sus amigos se trata de la conclusión de sus juegos y la constatación de que la guerra lo cambia todo. Por lo tanto para la narradora éstos son «tiempos de escasez»¹¹⁵.

Cabe subrayar que el cuarto de atrás no fue una habitación importante sólo para la narradora, sino también para su madre; en efecto incluso ella, de pequeña, «se pasaba las horas muertas en la galería del cuarto de atrás, metiendo tesoros en el baúl de hojalata, y no acertaba a entender si el tiempo se le iba deprisa o despacio, ni a decir cómo lo distribuía, sólo sabe que no se aburría nada»¹¹⁶. En suma

¹¹¹ *Ibidem*, págs. 1087-8.

¹¹² *Ibidem*, pág. 1088.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*, pág. 1087.

¹¹⁵ *Ibidem*, pág. 998.

¹¹⁶ *Ibidem*, pág. 1019.

se puede afirmar que esta habitación es un lugar de encuentros, un espacio humanizado donde jugar. Pero lo más importante es lo que significa para la narradora: es un reino donde las cosas le aparecen de otra manera, con una visión diferente de la cotidiana; es un lugar donde el tiempo se detiene. En conclusión, es otro mundo.

Por lo tanto, como observa Maria Vittoria Calvi « il “cuarto de atrás” è [...] sia uno spazio fisico - la stanza dei giochi, regno della libertà e dell'immaginazione- che uno spazio mentale, interiore»¹¹⁷. La ambigüedad entre lo fantástico y lo real, que se halla en toda la novela, se encuentra también en el título. La autora misma subraya la ambivalencia de “su cuarto de atrás”:

Alude a un cuarto concreto de mi infancia, el cuarto de jugar, que estaba en la parte de atrás de mi casa de Salamanca. Pero también hay un simbolismo, porque en la mente humana existe una especie de cuarto trasero donde se almacenan los recuerdos, un cuarto donde todo está revuelto y cuya cortina sólo se levanta de vez en cuando sin que sepamos cómo ni por qué. Y como precisamente en esta novela, a causa de la visita del hombre vestido de negro, se levantó esa cortina y los recuerdos de la infancia me anegaron, de ahí el doble sentido del título: por una parte, una alusión a la infancia y, por otra, a la memoria que el desconocido me avivó con su visita misteriosa e inesperada¹¹⁸.

Sin embargo cabe subrayar que el cuarto de atrás no es una habitación real en la que la narradora se encuentra y en la que se despliegan ante ellas los objetos que poco a poco describe. Al contrario, este cuarto es una habitación que la narradora evoca y a partir de la cual “C.” vuelve a examinar su mundo de la adolescencia. El cuarto de atrás es una habitación que realmente existió pero que en esta novela se encuentra sólo gracias a la rememoración de la narradora.

¹¹⁷ Calvi, *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, ob. cit., pág. 122.

¹¹⁸ Marie-Lise Gazarian Gautier, “Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York”, en *Ínsula*, núm. 411, febrero 1981, pág. 11.

3.6.2 Los lugares “reales”

Tras haber establecido que el cuarto de atrás no es una habitación real en la casa de la narradora, quiero focalizarme en los cuartos en los que se desarrolla la novela es decir en las habitaciones a partir de las que “C.” recuerda su vivencia.

En el primer capítulo, el estado de duermevela juega un papel fundamental para despertar las imágenes de la juventud de la narradora. Esta escena, en efecto, se coloca en un ambientación propicia: el dormitorio de “C.”. «La camera da letto, naturalmente, è lo spazio intimo per eccellenza, e anche l'ambito privilegiato del sogno, che mette allo scoperto le istanze più profonde dell'individuo. Simbolicamente, può rappresentare l'inconscio»¹¹⁹. En esta habitación, pues, empieza su viaje retrospectivo. Puesto que el dormitorio es un lugar de intimidad, la conversación entre la protagonista y el hombre misterioso se desarrolla en la sala de estar. Ambientación más neutral y apta al diálogo. Se puede afirmar, pues, que la mayor parte de la obra se coloca en este lugar. Sin embargo, hay otra habitación que desempeña un papel fundamental: la cocina. Es allí donde la narradora rememora sus recuerdos juveniles gracias a la ayuda de unos objetos. La cocina permitirá a “C.” crear el mecanismo de los recuerdos gracias al que logrará recuperar la imagen de “su cuarto de atrás”.

3.7 Los objetos: orden y desorden

Antes de adentrarme en el análisis de las relaciones entre los diversos objetos presentes en la novela y “C”, quiero focalizarme en la concepción general que la narradora tiene de los objetos. *El cuarto de atrás* es la novela por antonomasia de los objetos. La narradora se rodea de muebles, papeles, cuadernos y otros muchos elementos. Como se ha señalado el interlocutor influye en

¹¹⁹ Calvi, *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, ob. cit., pág. 123.

manera determinante en “C.” porque gracias a él la narradora vuelve a descubrir una nueva mirada para acercarse a “sus objetos”. Una nueva perspectiva que introduce una nueva visión de los recuerdos ya que «Al esconderse en ellos la historia pasada, los objetos son una fuente de evocaciones, sobre todo si no se miran con superficialidad rutinaria»¹²⁰.

Sin embargo resulta importante evidenciar el hecho de que, en el interior de los cuartos de la narradora, los objetos son “autosuficientes” es decir “C” no se preocupa por ordenar su piso. En sus habitaciones reina el desorden. Sólo en pocos momentos la narradora está a punto de ordenar sus objetos; sin embargo se trata de un cargo que desempeña para escapar de unas situaciones. Al final de la novela, por ejemplo, la narradora, para evitar una pregunta de su hija, afirma: «Instintivamente finjo ordenar los otros objetos que hay sobre la mesa»¹²¹. Se comprende, pues, que el desorden reina; más bien el desorden permanece en sus habitaciones porque la narradora no se impone «contra la anarquía de los objetos»¹²² sino lo contrario; “C.” deja que los objetos “vivan”, que ocupen su propio lugar, que permanezcan en su propio desorden. Sin embargo, como subraya Martinell Gifre, «Hay una razón sólida por la que la autora se resigna o incluso favorece ese amasijo de objetos: el deseo de contribuir a una cierta arbitrariedad, de no someterse a esa norma que atribuye a cada cosa no solo la función sino también el emplazamiento»¹²³. Por lo tanto el desorden que impera entre los objetos es sólo el reflejo de la actitud de la narradora. Para ella el desorden significa libertad, posibilidad de expresarse; el desorden se contrapone al orden que permanecía en la sociedad cuando ella era pequeña. Una sociedad donde cada individuo tenía su papel y donde cada elemento estaba encasillado dentro de un esquema establecido de antemano. A consecuencia de esta situación se comprende la actitud de la narradora: «[...] se fraguó mi desobediencia a las leyes del hogar y se incubaron mis primeras rebeldías frente al orden y la limpieza»¹²⁴. Por lo tanto, la joven “C.” intenta escapar, aislarse de este orden establecido. Se

¹²⁰ Martinell Gifre, «“El cuarto de atrás” : un mundo de objetos», ob. cit., pág. 144.

¹²¹ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 1100.

¹²² *Ibidem*, pág. 966.

¹²³ Martinell Gifre, «“El cuarto de atrás” : un mundo de objetos», ob. cit., pág. 145.

¹²⁴ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 1007.

refugia en su reino, en el cuarto de atrás. Ella reconoce que cada objeto tiene que “encontrar su sitio” y que el ser humano no tiene que intervenir: «[...] me amparaba el desorden de los lápices, sacapuntas y tijeras diseminados por la felpa, objetos que se convertían en amigos a través del uso y de la libertad, que recobraban su identidad al dejar de “estar en su sitio”»¹²⁵. Por consiguiente, frente al orden que la sociedad sigue imponiéndole desde que era pequeña, la narradora quiere que el desorden la rodee porque «Para ella el desorden conlleva libertad»¹²⁶. Por lo tanto, el ser humano no tiene que desplazar los objetos continuamente de una parte a otra. Los objetos tienen una propia autonomía:

¿Y por qué no podía ser el sitio de los objetos aquel en que, a cada momento, aparecían? ¿Y, sobre todo, por qué castigarlos con aquella continua y sañuda purga de quitarles el polvo, como se arrancan las costras de una enfermedad? El polvo se descolgaba en espirales por los rayos de sol, se posaba silenciosamente sobre los objetos, era algo tan natural y tan pacífico, yo lo miraba aterrizar con maligno deleite, me sentía cómplice del enemigo descarado, que con mayor terquedad reduplicaba sus minúsculos batallones cuanto más asediado se veía por las batidas implacables¹²⁷.

Por lo tanto, la narradora y el hombre vestido de negro hablan rodeados por los objetos que están en la sala de estar. Sin embargo un objeto en particular ejemplifica la antítesis orden-desorden. Se trata del cuadro que la narradora tiene a la puerta de su dormitorio. El hombre vestido de negro logra verlo porque, al llegar a la sala de estar, la puerta del cuarto de “C.” está entrebierta: «El hombre -lo comprueba con cierta inquietud- se dirige hacia ese punto y se queda mirando un cuadro que hay en la pared, junto a la entrada al dormitorio. Se titula *El mundo al revés* y consta de cuarenta y ocho rectángulos grabados en negro sobre amarillo, donde se representan escenas absurdas»¹²⁸. El cuadro, pues, aparece como el espejo de la actitud de la narradora. Ella quiere escaparse del orden imperante

¹²⁵ Ibídem, pág. 1009.

¹²⁶ Martinell Gifre, «“El cuarto de atrás” : un mundo de objetos», ob. cit., pág. 146.

¹²⁷ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 1016.

¹²⁸ Ibídem, pág. 975.

en la sociedad. Su evasión consiste en una fuga mental en los rincones de lo fantástico. Ella acepta el desorden, la otra cara del mundo la que se identifica con lo irracional, lo contradictorio:

Miro a la pared de enfrente. “El mundo al revés”: se me quedan los ojos amparados en el cuadrado de las aleluyas, los personajes que aparecen en los rectángulos amarillos ofician una ceremonia sagrada, yo también estoy ahí, yo también intervengo en la representación de esa historia. Fugarse sin salir, más difícil todavía, un empeño de locos, contrario a las leyes de la gravedad y de lo tangible, el mundo al revés, sí ¹²⁹.

Por lo tanto el cuadro ejemplifica la actitud de “C.” frente al mundo. Como evidencia Soto-Fernández: «La aceptación de la fuga interna como medio de escape equivale a aceptar el absurdo, el absurdo del mundo al revés como en el cuadro de los aleluyas que Carmen [sic] contempla y al que siente haberse incorporado»¹³⁰.

3.8 Los objetos y “C.”

Lugares evocados, lugares reales. No hay diferencia alguna para la narradora. Los objetos se hallan tanto en unos lugares como en los otros. Más bien se puede afirmar que los objetos ayudan a concretizar la realidad ficcional. Maria Vittoria Calvi distingue dos tipos de objetos en *El cuarto de atrás*: «oggetti “vaganti” (libri, quaderni, fogli di carta, ecc.) senza collocazione precisa, che si accumulano disordinatamente nei vari locali, e oggetti più o meno “fissi” (i mobili, il tavolo, i divani...), che occupano un posto determinato e acquistano uno specifico valore simbolico o di feticcio»¹³¹.

¹²⁹ *Ibidem*, págs. 1044-5.

¹³⁰ Soto-Fernández, *La autobiografía ficticia de Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*, ob. cit., pág. 103.

¹³¹ *Ibidem*, pág. 126.

3.8.1 Los folios y un raro pisapapeles

Empiezo mi análisis de los objetos que se encuentran en *El cuarto de atrás* tomando en consideración en primer lugar los folios que la narradora encuentra en su piso. Se trata de los folios que acaban formando la novela misma que el lector lee. Sin embargo, mientras lee la novela el lector no comprende que estos folios constituyen la obra misma; ni siquiera la narradora parece tomar conciencia de lo que escribe. Todo se encasilla en la esfera de lo fantástico. Estos papeles siguen aumentando a medida que la novela avanza puesto que éstos constituyen la obra misma. Cuando el hombre vestido de negro entra en el cuarto de estar de la narradora, se sienta y “C.” observa que «Ha dejado el sombrero, como un pisapapeles provisional, sobre unos folios que había junto a la máquina de escribir»¹³². La narradora no cabe en la cabeza de la existencia de estos folios; niega el hecho de que fue ella a escribirlos; más bien no se acuerda. Constata sólo que los folios «forman un montón como quince»¹³³. Poco a poco la novela se forma y por consiguiente los folios que la narradora encuentra en su piso crecen; sin embargo su actitud no cambia: «estos setenta y nueve folios, ¿de dónde salen?, ¿a qué se refieren? El montón de los que quedaron debajo del sombrero también parece haber engrosado, aunque no me atrevo a comprobarlo»¹³⁴. El asombro de “C.” ante la presencia de los papeles sigue hasta el final cuando los folios son «ciento ochenta y dos»¹³⁵. Sin embargo, puesto que lo fantástico se entremezcla con lo real a lo largo de toda la obra, al final de la novela se encuentra algo raro y contradictorio. «en el suelo, hay un montón de folios, grueso y bien ordenado, con un pisapapeles encima, representa una catedral gótica con columnas irisadas»¹³⁶. Martinell Gifre recuerda que aquel pisapapeles es el que la narradora había descrito al inicio de su cuento y la crítica se pregunta: «¿Qué ha sido del sombrero negro del visitante? Ese sombrero que durante el diálogo cubría un montón que iba aumentando. [...] El sombrero ha

¹³² Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 976.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ *Ibidem*, pág. 1027.

¹³⁵ *Ibidem*, pág. 1103

¹³⁶ *Ibidem*, pág. 1100.

desaparecido con su propietario»¹³⁷. La huella de lo fantástico se entremezcla con la realidad o quizás es la realidad la que se inserta en lo fantástico.

Finalmente, por lo que concierne los folios quiero evidenciar su propia “autonomía”. Antes me he detenido en la explicación de la autarquía de los objetos y en el importante valor que la narradora le atribuye. Al final de la novela, en un remolino de viento, los folios vuelan por la habitación como si tuviesen vida propia y de pronto el hombre vestido de negro los recoge. A este propósito, Martinell Gifre afirma: «Aunque la denominación de “objeto” no es por completo aplicable a los folios, creo que se trata de algo material y animado, que en su energía acaba abarcando la historia misma, de cuyo escenario es solo un componente»¹³⁸.

3.8.2 El aparador

Deteniéndose en el análisis narrativo de la novela, el lector se da cuenta que en el tercer capítulo la narradora vuelve a quedarse sola. Después de la conversación con el hombre vestido de negro, la narradora se aleja del salón, donde estaban hablando, y va hacia la cocina para preparar un té para los dos. Estos momentos de preparación del té resultan fundamentales para volver a despertar en la protagonista más recuerdos. En efecto, en la cocina ve unos objetos que la llevan al mundo de la adolescencia. Antes de todo hay que señalar el aparador. Este objeto es importante no sólo porque le despierta a “C.” unas experiencias pasadas, sino también porque la relaciona con el cuarto de atrás y con todos los recuerdos que tiene de aquella habitación. Al ver el aparador, la narradora se desplaza inmediatamente a su infancia y empieza a narrar la “historia” de este mueble y los lugares en que él estuvo; además subraya que se trata de un objeto antiguo, puesto que su existencia se remonta a la época de su abuelo. Este mueble, pues, ha atravesado «muchas ciudades y muchas

¹³⁷ Martinell Gifre, «“El cuarto de atrás”: un mundo de objetos», ob. cit., pág. 147.

¹³⁸ *Ibidem*, pág. 149.

casas»¹³⁹. En efecto, incluso la madre de la narradora recuerda la presencia del aparador en su casa de Cáceres, cuando era pequeña. Sin embargo, lo que cabe subrayar es la colocación de este mueble; tanto en la casa de Salamanca de la infancia de la narradora como en la de Cáceres de su madre, este mueble se halla en el cuarto de atrás y no en la cocina donde convencionalmente tendría que estar. Así que el aparador funciona como móvil que despierta todas las experiencias vividas por la narradora en este cuarto. Para poner en evidencia la relación “aparador-cuarto de atrás” se puede recurrir a la utilización de una comparación. Este vínculo puede relacionarse con lo que pasa en la sinécdoque. Este tropo, en efecto, consiste en modificar, de alguna manera, la significación de las palabras para referirse de un todo con el nombre de sus partes o viceversa. Es lo que efectivamente pasa en *El cuarto de atrás*, puesto que la narradora al nombrar el aparador (la parte) asocia la imagen del cuarto de atrás (el todo).

Esta interpretación del aparador se confirma tomando en consideración el período bélico, cuando la narradora era adolescente y el cuarto de atrás se transforma en una dispensa. En este contexto el aparador tiene un papel central: es precisamente a partir de este objeto cómo empieza el cambio del cuarto de atrás, cuya consecuencia es la pérdida definitiva del lugar de juego para “C.” y sus amigos. En efecto en el aparador los niños tenían todas sus cosas, como la narradora cuenta:

guardábamos allí objetos heterogéneos, entre los que podía aparecer, a veces, un enchufe o una cuchara, que venían a buscar desde las otras dependencias de la casa, pero esa excepción no contradecía nuestra posesión del mueble, disponíamos enteramente de él, era armario de trastos y juguetes¹⁴⁰.

Queda claro que el aparador es una cosa de relevancia fundamental para los niños. Es cosa, en efecto, y no objeto. Allí encuentran todo lo que necesitan en cada momento. Es como un trastero donde guardan sus juegos y por lo tanto todo su mundo. Se confirma aquí otra tesis, la sostenida por

¹³⁹ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 1018.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pág. 1088.

Martinell Gifre, quien afirma que todos los muebles presentes en las novelas de Martín Gaité tienen la función de «contener lo que no era esperable»¹⁴¹. En efecto se ve cómo el aparador no contiene vajillas o algo relacionado con el comedor, sino trastos de los niños. Por lo tanto su colocación fuera del contexto original, el de la cocina o del comedor, se relaciona con su función inusual. Resulta evidente, pues, que en el momento en el que el aparador vuelve a ser modificado por los adultos, para los chicos el cambio se convierte en algo chocante: el aparador es el primer mueble que sufre una transformación en el cuarto de atrás en ese período bélico. La narradora afirma que su madre empieza a poner en los estantes de aquel mueble las provisiones de comidas «hasta que dejamos de tener cuarto para jugar, porque los artículos de primera necesidad desplazaron y arrinconaron nuestra infancia, el juego y la subsistencia coexistieron en una convivencia agria, de olores incompatibles»¹⁴². Así que los chicos asisten, poco a poco, a la privación definitiva de su reino.

3.8.3 La cajita dorada

Situación diferente, con respecto a la del aparador, es la de la cajita dorada citada en la obra. Se encuentra por primera vez en el capítulo cuarto y es el hombre de negro quien la saca de su bolsillo; por lo tanto, a diferencia de lo que pasa con el aparador, que es un mueble de la narradora, por lo que concierne la cajita es el interlocutor el que la lleva. A pesar de esto, aparador y cajita tienen la misma función para “C.”: regresarla al mundo de los recuerdos del cuarto de atrás. Sin embargo por lo que concierne la cajita hay un tercer elemento, que funge de medio: las píldoras que están dentro de ella. En efecto, el visitante misterioso le ofrece a la narradora unas píldoras porque le «avivan la memoria»¹⁴³. “C.” no se acuerda de muchos detalles relativos al presente, sobre todo por lo que concierne los folios donde había escrito los textos para sus obras (no hay que olvidar que la

¹⁴¹ Martinell Gifre, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, ob. cit., pág. 61.

¹⁴² Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 1089.

¹⁴³ *Ibidem*, pág. 1031.

narradora es una escritora). Son justamente estas píldoras para la memoria las que transportan atrás en el tiempo a la narradora: sin alguna indicación frente a un posible cambio temporal, “C.” lleva al lector a su pasado y tras haber visto la cajita con las píldoras refiere: «Me mantengo a la expectativa, sintiéndome invitada a un juego desconocido. Han llegado mis primos al cuarto de atrás, traen un parchís, yo nunca lo había visto»¹⁴⁴. Pues la asociación de los recuerdos en la cabeza de la narradora es la siguiente: cajita-píldoras-parchís-cuarto de atrás. El parchís se refiere al juego que la narradora aprendió de sus primos. Se ve, pues, como la asociación de los recuerdos se constituye fácilmente y en pocos segundos, dado que la narradora describe la escena que se refiere a sus primos sólo tras haber visto la cajita y su contenido. Sin embargo este objeto (más bien es una cosa para la narradora) vuelve a aparecer en el último capítulo, dándole incluso el título. En la última parte de la novela, la narradora sigue estando en su casa pero el interlocutor cambia: ahora “C.” está hablando con su hija. Ésta, cuando se da cuenta de la caja, empieza a hacerle algunas preguntas sobre la procedencia de aquel objeto:

-Oye, ¿y esta cajita tan mona?

[...]

- La tengo hace mucho tiempo, me la regaló un amigo.

-Nunca te la había visto.

-Es que creí que la había perdido, la he encontrado buscando otra cosa.

-Es preciosa, ¿te la dejas aquí?

-Sí, dámela¹⁴⁵.

Este diálogo evidencia el valor que la narradora le da a la cajita. En efecto, las respuestas a su hija son breves, como si tuviera miedo a que ella se llevase la caja. Se comprende, pues, que la cajita dorada no es sólo el objeto que lleva el hombre vestido de negro sino mucho más. En efecto el

¹⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 1030.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, págs. 1101-2.

lector, después de haber comprendido que todo lo que acaba de leer es obra de una noche insomne, se entera de que la narradora finalmente, en el último párrafo de la novela, está a punto de dormirse:

¡Qué sueño me está entrando! Me quito las gafas, aparto los folios y los dejo con cuidado en el suelo. Estiro las piernas hacia la juntura de la sábana y, al ir a meter el brazo derecho debajo de la almohada, mis dedos se tropiezan con un objeto pequeño y frío, cierro los ojos sonriendo y lo aprieto dentro de la mano, al tiempo que las estrellas risueñas se empiezan a precipitar, lo he reconocido al tacto: es la cajita dorada¹⁴⁶.

Por lo tanto, la cajita dorada cumple con una función memorativa, en particular la del recuerdo del juego. Sin embargo, la importancia de este objeto no se limita a la rememoración de unos recuerdos de la vida de “C.”. La cajita dorada ejemplifica el planteamiento de toda la novela: la mezcla entre lo fantástico y lo real. En efecto, el lector se asombra al final de la obra; el interlocutor ya se ha ido y todo lo que el lector ha leído hasta ahora parece darse como un sueño que la narradora hizo. Sin embargo, quedan unas pruebas de la estancia del hombre misterioso en la casa de la narradora. Primero la narradora se encuentra ante unos folios que empiezan del mismo modo que *El cuarto de atrás*; además, lo que resulta aun más sorprendente es que “C.” tiene cerca de ella el objeto que el hombre misterioso ha llevado a su casa: la cajita dorada. El lector pues ya no logra comprender y distinguir entre la realidad y el mundo de la fantasía. Todo se ha mezclado. «Al igual que la cajita dorada, la autora cierra con broche de oro el misterioso episodio de la noche de insomnio y de tormenta en que realidad y fantasía se mezclaron sin dejar discernir con claridad cuál era uno y otro»¹⁴⁷.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 1103.

¹⁴⁷ Soto-Fernández, *La autobiografía ficticia de Miguel de Unamuno*, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún, ob. cit., pág. 98.

3.8.4 El espejo

El espejo puede considerarse uno de los recursos más eficaces que los escritores utilizan principalmente en sus novelas para poner en luz el desdoblamiento de la personalidad de los personajes. Muchos estudiosos han analizado la funcionalidad narrativa de este objeto a lo largo de los siglos. La referencia directa es evidentemente al mito de Narciso; individuo que por antonomasia se mira en el espejo (más bien en el agua) y se da cuenta que su imagen se desdobra. Los análisis de los estudiosos revelan que, en las novelas, en cuanto el personaje se refleja en el espejo empieza una fragmentación de su “yo” hasta tal extremo que la imagen, la que aparece en el espejo, no es la representación del personaje en aquel mismo instante, sino una imagen en la que confluyen los múltiples “yo” de su vida. «Se sobrepasa el “stade du miroir-objet”, pues esta imagen fragmentada y desmultiplicada, que el personaje recibe de sí mismo, simboliza los trocitos, los “cachitos” de su vida pasada»¹⁴⁸. La misma Martín Gaité analiza la importancia de este objeto en un artículo, incluido en la *Búsqueda de interlocutor*, que lleva por título “Los malos espejos”. La escritora relaciona el espejo con la mirada del otro. Ésta es necesaria para que el sujeto pueda tener una imagen de sí mismo que resulte verdadera: «Y solamente aquellos ojos que se aventuraran a mirarnos partiendo de cero, sin leernos por el resumen de nuestro anecdotario personal, nos podrían inventar y recompensar a cada instante, nos librarían de la cadena de la representación habitual, nos otorgarían esa posibilidad de ser por la que suspiramos»¹⁴⁹. En las novelas de Martín Gaité el espejo desempeña un importante papel; es un recurso que permite sacar a luz la vivencia de los personajes: evocar su pasado y colocarlos en una dimensión onírica.

El cuarto de atrás representa, en este sentido, la ejemplificación del desdoblamiento de la personalidad del protagonista. La relación que “C.” tiene con el pasado es decir la evocación de sus

¹⁴⁸ Anna Paoli, “Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 8, 1998, disponible en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/apaoli2.htm>

¹⁴⁹ Martín Gaité, *La búsqueda de interlocutor*, ob. cit., pág. 22.

recuerdos es fundamental para que se dé su desdoblamiento. Por lo tanto la perspectiva resulta ser un elemento fundamental. La técnica del desdoblamiento resulta pues relacionada con el punto de vista: la perspectiva que adopta el personaje para evocar unos acontecimientos pasados lleva al desdoblamiento de su personalidad. Por lo tanto, él se encuentra ante unas imágenes de su yo en diferentes etapas de su vida¹⁵⁰.

En efecto, se nota que, en la novela, “C” se mira en el espejo en dos momentos distintos; sin embargo en ambos casos, el espejo le devuelve una imagen relativa a su pasado: antes la de una niña luego la de una adolescente.

En el primer caso, “C.” se encuentra sola en la cocina y es suficiente que se mire en el espejo para que los recuerdos afloren en ella:

[...] alzo los ojos y me veo reflejada con un gesto esperanzado y animoso en el espejo de marco antiguo que hay a la derecha, encima del sofá marrón. La sonrisa se tiñe de una leve burla al darse cuenta de que llevo una bayeta en la mano; a decir verdad, la que me está mirando es una niña de ocho años y luego una chica de dieciocho, de pie en el gran comedor de casa de mis abuelos en la calle Mayor de Madrid, resucita del fondo del espejo¹⁵¹.

La imagen de “C.” se refleja en el espejo y se enfrenta con las imágenes de su pasado. Esta situación se relaciona con la tarea doméstica de poner en orden; la narradora se pone a limpiar su cocina e inevitablemente se acuerda de su adolescencia. En efecto, como he evidenciado en los párrafos anteriores, en la sociedad de su adolescencia imperaba un orden establecido; por lo tanto su rechazo a la limpieza y al orden recuerda a “C.” las varias fases de su juventud. Así, ante ella, se despliegan las “C” de su pasado.

¹⁵⁰ Cf. María Coronada Carrillo Romero, *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité*, tesis doctoral, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2008, pág. 497.

¹⁵¹ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 1007.

El segundo caso en el que “C” se refleja en un espejo se encuentra en el capítulo VI, “La isla de Bergai”. La protagonista, que acaba de terminar su conversación telefónica con Carola, tiene que regresar en la sala de estar donde está todavía el hombre de negro. Sin embargo, duda en regresar en aquel cuarto porque ya no recuerda cuál es su “papel”. Frente al miedo que siente en aquel momento, “C” regresa a su dormitorio, se mira en el espejo y ante ella ya no ve a una mujer; en efecto la imagen es la de una adolescente. Ésta se refiere a los años en los que “C.” era estudiante a la universidad y, durante las clases de teatro, no quería salir en la escena porque pensaba haber olvidado su rol:

Retrocedo furtivamente al interior del dormitorio, me siento en una silla baja tapizada de amarillo, que hay frente a la coqueta, y me acodo ante el espejo largo, al tiempo que rebusco algo en el repentino erial de la memoria, ¿qué tenía yo que decirle?, no me acuerdo de nada, interrogo en vano a ese semblante pálido, que sólo me devuelve mi propio estupor.

Y, de pronto, tiene lugar una transformación insólita. La expresión del rostro es la misma, pero aparece rodeado de una cofia de encaje y han desaparecido las orejas y arruguitas que cercan los ojos. [...] Por detrás de mí, se acerca con pasos rápidos una chica menuda, vestida de hidalga del siglo XVI. «Pero ¿qué haces?, te estamos buscando, vamos, Agustín ya está en escena.» «Se me ha olvidado todo, Conchita, es horrible, no puedo salir»¹⁵².

La protagonista, pues, se encuentra ante una actitud parecida a la de su pasado: cree haber olvidado completamente su papel, lo que tenía que decir. «En el presente, teme haber olvidado lo que iba a contar a su visitante; en el pasado, el temor a haber olvidado el papel que iba a representar en uno de los entremeses de Cervantes. La resolución positiva de la situación del pasado le da ánimo para enfrentar la situación actual»¹⁵³.

¹⁵² *Ibidem*, págs. 1079-80.

¹⁵³ Soto-Fernández, *La autobiografía ficticia de Miguel de Unamuno*, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún, ob. cit.,pág. 111.

El espejo, pues, resulta ser el nexo entre las varias fases de la vida de la narradora. Más bien es «uno dei principali veicoli di comunicazione tra il presente e il passato, e quindi tra il mondo reale e quello evocato»¹⁵⁴. En efecto, a partir del momento en el que la narradora se refleja en el espejo, a “C.” le salen los recuerdos relativos a su vida pasada relacionada con los objetos. «Lo specchio è dunque un oggetto di confine: appartiene allo spazio reale ma consente il contatto con il mondo dei ricordi, e quindi un legame visivo con i vari elementi che compongono lo spazio evocato»¹⁵⁵.

El espejo desempeña un papel central en *El cuarto de atrás*, sin embargo este objeto puede considerarse un elemento constante en las obras de la escritora salmantina; ya en *El Balneario*:

Ahora [Matilde] mira el espejo, que está enfrente. Allí dentro le parece que va a ver continuar el sueño interrumpido como en la pantalla de un cine. [...] Ahí está sentada la mujer del sueño, con los pies y los brazos desnudos [...]. La señorita Matilde se levanta y se va al espejo, atraída por una fuerza misteriosa e irresistible. La mujer de dentro de la luna se levanta también y avanza hacia ella, lenta, solemne y fantasmal. Se quedan paradas una frente a otra y se miran absortas, como haciendo memoria, como si no pudieran conocerse¹⁵⁶.

El espejo y la temática del desdoblamiento del yo seguirán encontrándose en Martín Gaité incluso en las novelas de los años 90; la técnica no muda: los personajes siguen espejándose y su personalidad se desdobra en múltiples partes que constituyen las varias fases de sus vidas. Sin embargo, cabe subrayar que sólo en *El cuarto de atrás*, la protagonista se encuentra ante la imagen de un “yo” del pasado que se refleja en el espejo. Sin embargo, en las novelas posteriores, los personajes rememoran su vivencia sin encontrarse ante un desdoblamiento de su propia imagen del pasado. A este propósito, se puede afirmar que, con respecto a las otras novelas de Martín Gaité, la protagonista de *El cuarto de atrás* : «se diferencia de los demás porque para ella, el viaje hacia el

¹⁵⁴ Calvi, *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, ob. cit., pág. 127.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pág. 128.

¹⁵⁶ Martín Gaité, *El balneario*, ob. cit., págs. 57-8.

pasado conlleva una transformación: [...] su doble de espejo se metamorfosea en una chica de ocho o de dieciocho. Estas transformaciones son facilitadas por el ambiente fantástico que preside *El cuarto de atrás*¹⁵⁷.

3.8.4.1 “Unheimlich”: lo siniestro

El desdoblamiento de la personalidad se relaciona inevitablemente con lo que Freud denomina «Unheimlich» y que en español se puede traducir con el término “siniestro”. El análisis de Freud empieza por un estudio lingüístico del término en sí mismo. El término alemán “Unheimlich” se contrapone evidentemente a “heimlich” que significa casa. La partícula “un” tiene un sentido privativo. La conclusión, pues, podría ser que todo lo que no es familiar, habitual, entonces todo lo que es novedad, tiene una relación con lo siniestro. Sin embargo, como se puede presumir, no todo lo que produce novedad es también algo siniestro. Por lo tanto, tras unas consideraciones relativas a las acepciones del término “Unheimlich”, Freud se acerca a lo que expresa Schelling: «*Unheimlich* [...] è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che invece è affiorato»¹⁵⁸. Esta definición resulta más clara tras estas reflexiones de Freud:

se la teoria psicoanalitica ha ragione di affermare che ogni affetto connesso con una commozione, di qualunque tipo, viene trasformato in angoscia qualora abbia luogo una rimozione, ne segue che tra le cose angosciose dev'esserci tutto un gruppo in cui è possibile scorgere che l'elemento angoscioso è qualcosa che ritorna. Una cosa angosciosa di questo tipo costituirebbe appunto il perturbante [...], allora comprendiamo perché l'uso linguistico consente al *Heimliche* di trapassare nel suo contrario, il perturbante (*Unheimliche*) [...]: infatti questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, bensì

¹⁵⁷ Liesbeth de Bleeker, “Viaje a través del azogue: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm.32, 2006, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/azogue.html>

¹⁵⁸ Sigmund Freud, “El perturbante”, en *Saggi sull' arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1991, pág. 275.

un qualcosa di familiare alla vita psichica fin da tempi antichissimi, che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione¹⁵⁹.

Las experiencias del pasado nunca se superan en determinados sujetos. Su vida se funda sólo en lo que pasa en el presente; ellos intentan olvidar el pasado, sin embargo las antiguas experiencias quedan en ellos. «Ora, non appena nella nostra esistenza *si verifica* qualcosa che sembra confermare questi antichi convincimenti ormai deposti, abbiamo il senso del perturbante»¹⁶⁰. Es lo que pasa a la protagonista de *El cuarto de atrás* quien despierta sus recuerdos juveniles gracias a unos objetos que se encuentran en su casa. El desdoblamiento de su “yo” se relaciona con las diversas fases de su vida hasta tal extremo que no logra discernir si es una niña, una adolescente o una mujer. Este fenómeno se acerca a lo que Freud explica por lo que concierne los “sosias”. En esta situación el sujeto tiene ante sí mismo otro individuo de igual aspecto; por lo tanto esta semejanza confunde la visión que el sujeto tiene de su “yo”. «[...] l'identificazione con un'altra persona sí da dubitare del proprio Io o da sostituire al proprio Io quello estraneo, e quindi un raddoppiamento dell'Io, una suddivisione dell'Io, uno scambio dell'Io»¹⁶¹. En *El cuarto de atrás* no aparece ningún sosias de “C.”; más bien no aparece ninguna persona que tiene una semejanza con ella porque se trata de la narradora misma. Los “sosias” que ella encuentra ante sí, en efecto, son las diversas “C.” que a poco a poco han crecido. El desdoblamiento del yo se da, por lo tanto, en el momento en el que la protagonista vuelve a recordar las diversas etapas de su vida.

Como he puesto en evidencia al inicio de este capítulo, los estudiosos se han detenido mucho en la figura del “hombre vestido de negro”; han intentado desvelar su identidad y descubrir si se trata de un ser real o ficticio. Entre las muchas tesis sobresale la de Blas Matamoro. Él relaciona el interlocutor misterioso con el “Unheimlich” freudiano que acabo de analizar: «El personaje que da

¹⁵⁹ *Ibidem*, págs. 293-4.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pág. 301.

¹⁶¹ *Ibidem*, pág. 286.

réplica a la “autora” de nuestro libro bien puede integrar esta población de lo *Unheimlich*»¹⁶². Matamoro afirma que el grabado que se coloca en el cuarto de la narradora, y que ella describe, es sólo una anticipación de la llegada del interlocutor misterioso. El grabado se titula «Conferencia de Lutero con el diablo»¹⁶³; la descripción que la narradora relata del personaje del diablo se acerca mucho al aspecto del interlocutor misterioso:

Se trata de un personaje desnudo y, a excepción de la córnea del ojo, totalmente negro: negra la piel del cuerpo, negro el pelo rizado, negras las orejas puntiagudas, negros los cuernos, negras las dos grandes alas que le respaldan; está de perfil, sentado sobre una mesa atiborrada de libros, con los pies apoyados sobre otra pila de libros que hay por el suelo, y desde allí [...] sostiene con insolencia la mirada sombría y penetrante de su interlocutor¹⁶⁴.

En las páginas siguientes, el lector se entera de que la narradora contesta al teléfono a un desconocido que luego se quedará en sala de estar de “C”. Un hombre que, quizás por casualidad, está todo vestido de negro; el mismo color que caracterizaba al diablo en el grabado. Blas Matamoro afirma: «Es el habitante del cuarto de atrás, la voz de lo rechazado, el demonio familiar en quien la “autora” se mira como en el espejo de la enajenación»¹⁶⁵.

¹⁶² Blas Matamoro, “Carmen Martín Gaité: el viaje al *Cuarto de atrás*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 351, septiembre 1979, pág. 602.

¹⁶³ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ob. cit., pág. 967.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Matamoro, “Carmen Martín Gaité: el viaje al *Cuarto de atrás*”, ob. cit., pág. 603.

En suma, los ejes portadores de esta novela pueden reducirse a tres elementos esenciales: la mezcla entre lo fantástico y lo real, la presencia del interlocutor y la propiedad de rememoración de los objetos. Más bien se puede afirmar que el primer elemento engloba los otros dos puesto que es el tema principal sobre el cual se funda la obra. Sin embargo, el interlocutor y los objetos permiten el desarrollo de la novela.

El hombre de negro es de fundamental importancia para “C.”; si bien es imposible saber si su presencia es real o imaginaria, la protagonista sin él nunca habría podido rememorar sus experiencias. Gracias a él, ella pudo recordar los acontecimientos de su adolescencia. A propósito de los recuerdos de la juventud Martín Gaité refleja, en *La búsqueda de interlocutor*, sobre el hecho de que «algunos recuerdos de infancia y juventud surjan de pronto, cuando menos lo esperábamos, perfectamente elaborados, sin que logremos entender el aparente misterio de que una historia que a lo mejor no habíamos contado a nadie se nos muestre en su primera versión oral tan completa y bien conservada»¹⁶⁶.

En esta novela de Martín Gaité los objetos son el meollo sobre el cual se sustentan los recuerdos de “C.” Un objeto despierta una serie de experiencias pasadas. Se puede decir, pues, que «la protagonista de *El cuarto de atrás* vive in una vera e propria anarchia oggettuale»¹⁶⁷.

Para avalar la tesis que he evidenciado en este capítulo sobre *El cuarto de atrás*, quiero subrayar lo que Martinell Gifre afirma acerca de los interiores en las novelas de Martín Gaité: «[...] “cajón”, “cuarto de atrás” y “desván” son sustantivos que refieren a piezas o recintos domésticos que Martín Gaité utiliza como símiles de la memoria y la conciencia humanas»¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Martín Gaité, *La búsqueda de interlocutor*, ob. cit., pág. 25.

¹⁶⁷ Calvi, *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, ob. cit., pág. 126.

¹⁶⁸ Martinell Gifre, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, ob. cit., pág. 26.

IV

Carmen Martín Gaité y el mundo novelesco de los años 90

En 1978 Carmen Martín Gaité recibe el Premio Nacional de Literatura gracias a la novela *El cuarto de atrás*. Su éxito se confirma en el interior del ámbito nacional y translimita también las fronteras españolas. La escritora se desplaza a Estados Unidos por primera vez ya en 1979 para presenciar a congresos y pronunciar conferencias. De allí sus viajes hacia el “Nuevo Mundo” serán cada vez más frecuentes y permitirán a la escritora ampliar sus conocimientos.

Hasta 1990 Martín Gaité se dedica a la historiografía y al ensayo; sólo a partir de esta fecha volverá a interesarse por el mundo novelesco. En 1990, en efecto, la escritora salmantina publica *Caperucita en Manhattan*, una historia para niños que interesó también al público adulto.

Sin embargo cabe subrayar que la escritora no dejó a un lado el mundo de la ficción a lo largo de todos estos años. Martín Gaité siguió escribiendo. En efecto comenzó la redacción de *La reina de las nieves* en 1979 que luego se entrecruzó con la producción de *Nubosidad variable* en 1984. Estas novelas le costaron muchos años de trabajo; en efecto las dio a luz sólo en los primeros años de la década de los 90. Por consiguiente, la concomitancia de la producción de las dos novelas explica el largo silencio narrativo de la escritora. La misma Martín Gaité en una entrevista, realizada a finales del año 1982, afirma:

Yo empiezo muchas cosas a la vez. Nunca trabajo sólo un libro. [...] casi nunca estoy trabajando en una cosa, sino que el tiempo de gestación de una obra es lo suficientemente largo como para que entre medias se me vayan metiendo otras cosas. Generalmente anoto las ideas y suelo dejarlas, como si dijéramos, en

conserva para mejor ocasión o incluso tomando más notas para ella. Efectivamente, yo tengo empezada una novela desde el año 1978, a la cual espero me dedicaré ahora cuando descanse de lo que acabo de terminar. Para mí ha sido verdaderamente increíble haber podido terminar *El cuento de nunca acabar*, y estoy tan contenta ahora, que todavía no tengo un plan preciso. Pero creo que principalmente me dedicaré a esa novela, de la cual tengo ya 78 folios¹⁶⁹.

Al proseguir la entrevista, la autora afirma que “esa novela” «Tiene un título provisional que no sé si será el que tendrá más adelante. Se titula *La reina de las nieves*»¹⁷⁰. El lector de hoy en día sabe que aquel título seguirá permaneciendo.

A pesar de que la narrativa de Carmen Martín Gaité sigue una línea de continuidad en los años y tiene unas constantes, en las novelas de los años 90 se nota un cambio:

Si las novelas de la primera época, hasta *El cuarto de atrás*, constituyen el caso más notorio de una educación sentimental femenina en la España de la posguerra, donde la interioridad está acompañada a un fluir narrativo estructuralmente menos complejo, en las novelas de la segunda época no deja de ser la interioridad su motivo central visto desde su habitación propia [...], pero hay mayor desconfianza respecto a la linealidad de la historia e incluso respecto a si puede concluirse¹⁷¹.

Las novelas de Martín Gaité siempre se han caracterizado por los finales abiertos e inacabados; sin embargo, en la década de los 90, este elemento narrativo conlleva algo más: la voluntad de evidenciar la importancia de la experiencia. «A diferencia de muchos novelistas y poetas de su tiempo, afectados por la crisis epistemológica del siglo XX, Carmen Martín Gaité no lamenta el ocaso de gran ilusión positivista [...], Carmen Martín Gaité se fue adentrando en la incertidumbre de

¹⁶⁹ Hector Medina, “Conversación con Carmen Martín Gaité”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, VIII, 1983, pág. 193.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ José María Pozuelo Yvancos, “Habitaciones propias”, en *Revista de libros de la fundación Caja Madrid*, núm. 155, noviembre 2009, pág. 47.

nuestro tiempo con una actitud de espera y esperanza, alimentada por un anticonformismo discreto y tenaz»¹⁷².

La línea narrativa de la escritora se funda en el eje fundamental de la comunicación y en la necesidad de un interlocutor: «cuando uno se pone a escribir, exactamente igual cuando se pone a contar oralmente una cosa, tiene que estar siempre teniendo en cuenta la persona a la que va dirigido ese mensaje, aunque sea inventándola»¹⁷³. Por consiguiente, tanto en *El cuarto de atrás* como en *Nubosidad variable* el «carácter dialógico»¹⁷⁴ desempeña un papel fundamental. Sin embargo en las novelas de los años 90 la escritora se focaliza en «el hecho creciente de que su obra camine en la dirección de una creciente problematización de los problemas de la escritura y la pregunta sobre si es posible la comunicación a través de ella»¹⁷⁵. La escritora pierde seguridad por lo que concierne la construcción de sus historias; en sus tramas se juntan «las huellas de las palabras con otras técnicas de la representación, como el dibujo, la pintura o el *collage*»¹⁷⁶. Sin embargo, como subraya Pozuelo Yvancos, no se trata sólo de un enriquecimiento artístico de sus tramas, sino hay algo más: «una sospecha hacia el medio de la trama»¹⁷⁷. En efecto, «Sus novelas caminan por este motivo hacia registros varios, donde la historia narrada desde la omnisciente tercera persona se sustituye por las diferentes formas de la expresión de la subjetividad: cartas, conversaciones, apuntes, dietarios, monólogos»¹⁷⁸.

Las palabras siguientes de Biruté Cipliauskaitė se refieren a las novelas femeninas publicadas entre los años 70 y 85, pero pueden relacionarse igualmente con el mundo novelesco de Martín Gaité de los años 90 :

¹⁷² Elide Pittarello, “Las últimas novelas de Carmen Martín Gaité”, en prólogo a Martín Gaité, en *Novelas II*, ob.cit., pág. 9.

¹⁷³ Medina, “Conversación con Carmen Martín Gaité”, ob.cit., pág. 190.

¹⁷⁴ Pozuelo Yvancos, “Habitaciones propias”, ob. cit., pág. 47.

¹⁷⁵ *Ibidem*

¹⁷⁶ Pittarello, “Las últimas novelas de Carmen Martín Gaité”, ob. cit., pág. 9.

¹⁷⁷ Pozuelo Yvancos, “Habitaciones propias”, ob. cit., pág. 47.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

la palabra española *concienciación* transmite con más exactitud este nuevo viraje. Se trata de una novela de formación, pero sobre todo del desarrollo de la conciencia que va más allá del aprendizaje de un Lazarillo o un Wilhelm Meister. Esta diferencia de matiz es evidente en la evolución de la novela femenina en España desde los primeros años de la posguerra hasta hoy¹⁷⁹.

Se trata pues de unas novelas que se adentran en el interior del sujeto; lo que resulta importante es que «para saber quién soy debo saber quién he sido y cómo he llegado al estado actual»¹⁸⁰. Esta última frase es emblemática para las últimas novelas de la escritora salmantina. En *Nubosidad variable*, en *Irse de casa* y en *Los parentescos* los personajes vuelven a analizar su pasado al fin de comprender sus vidas. Se trata de un viaje introspectivo para aclarar los problemas y las situaciones presentes. Por lo que concierne mi trabajo, esta “vuelta al pasado” le permite al sujeto sacar a luz unos valores y unas relaciones conectados con unos objetos determinados. Los personajes de las últimas novelas de Martín Gaité vuelven a analizar lo que permitió a unos objetos convertirse en sus “cosas”.

¹⁷⁹ Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985) – Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1994, págs. 20-1.

¹⁸⁰ *Ibidem*, pág. 34.

Nubosidad Variable

La primera novela de los años 90 en la que quiero focalizarme es *Nubosidad variable*¹⁸¹. Se trata de un intercambio epistolar entre dos mujeres: la psicoanalista Mariana León y la burguesa Sofía Montalvo. La primera es una mujer sola, sin marido, ni novio; su trabajo es su única certeza. En cambio Sofía está casada con Eduardo y tiene tres hijos; a pesar de que tiene una familia, la soledad se cierne incluso sobre ella: el matrimonio con su marido ya es pura tolerancia (ella sabe que él la traiciona). Mariana y Sofía fueron íntimas amigas al tiempo de la universidad sin embargo su amistad se rompió por culpa de un hombre; las dos nunca se volvieron a ver hasta el episodio narrado en la novela: el reencuentro de las dos mujeres en una exposición de arte, después de treinta años. Desde este momento Mariana y Sofía empiezan a escribirse unas cartas (aunque se enviarán sólo la primera que las dos escriben) en las que narran experiencias de su juventud o bien situaciones actuales.

Por lo que atañe a la novela en sí misma hay que subrayar el importante matiz sociológico que se encuentra en la obra; en efecto la novela evidencia el cambio radical de la actitud de la mujer española con respecto a la época del franquismo.

Terminada la euforia de la Transición, en *Nubosidad variable* se cuenta la decepción que cunde a comienzos de los noventa desde un punto de vista femenino, que sigue sólo en parte la línea del feminismo militante. En efecto, la autora plantea aquí la cuestión de cómo las mujeres más luchadoras no siempre

¹⁸¹ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, en *Novelas II*, ob.cit., págs 191-562.

están preparadas para soportar los efectos últimos de sus conquistas. Por lo que se deduce de esta novela, la soledad parece un peaje inevitable o incluso útil, según se mire¹⁸².

En *Nubosidad variable*, Sofía y Mariana no son sólo dos amigas que vuelven a restablecer su amistad. Las dos mujeres representan dos tipos diferentes de actitudes femeninas que estaban a punto de crearse en las sociedades desarrolladas de aquella época. Sin embargo, estas dos tipologías de conducta significan algo más para España.

El desfase democrático que había sufrido el país enfatiza tanto el rol tradicional de Sofía, como el rol innovador de Mariana. Nacidas ambas la dictadura [...] en la dinámica España que se ha alineado al resto de Europa los dos personajes encarnan, respectivamente, el desánimo de la mujer que se ha acoplado a la tradición y el éxito de la mujer que ha roto moldes¹⁸³.

Las voces de las dos protagonistas no se unen a los ecos triunfalistas de la época; ellas hablan y actúan a partir de un sentimiento de desencanto. No intentan hacer *tabula rasa* de su pasado como los españoles intentan “olvidar” la Historia. Al contrario, Mariana y Sofía se colocan en una fase de exploración de su espacio interno personal; intentan recuperar su propia historia y al mismo tiempo descubren su presente y lo evalúan de forma reflexiva.

Por lo que concierne mi análisis, esta novela es fundamental para el papel de los objetos. Éstos rodean a los individuos en cada instante de sus vidas sin que los sujetos se den cuenta. Además quiero señalar sobre todo cómo cada uno de nosotros atribuimos un valor determinado a cada objeto.

¹⁸² Elide Pittarello, “El saber de las mujeres: «Nubosidad variable»”, en prólogo a Martín Gaité, en *Novelas II*, ob. cit., pág. 17.

¹⁸³ *Ibidem*, pág. 18.

4.1 Husserl, la intencionalidad y los objetos

En la primera parte de mi trabajo me he detenido largamente en la distinción entre cosa y objeto y en el papel fundamental de los recuerdos. A esta altura de mi análisis quiero introducir otro elemento esencial: la relación entre sujeto y objeto. No he examinado antes este aspecto clave porque, para mí, es esta la novela que tiene los mejores ejemplos para avalar lo que quiero explicar.

El filósofo Bodei, en *La vita delle cose*, explica que para comprender el verdadero valor de las cosas hay que ir más allá de lo que es obvio. A este propósito Bodei cita al fenomenólogo alemán Edmund Husserl y su *epoché* o bien la «messa tra parentesi dell' atteggiamento naturale, che modifica non l'oggetto, ma il nostro modo di considerarlo, e invita a riguadagnare lo stupore e l'innocenza dello sguardo»¹⁸⁴. Lo que me propongo analizar no es cómo el fenomenólogo logra su búsqueda para llegar a la *epoché*, sino lo que Husserl quiere decir con el término “intencionalidad”. Este concepto será de fundamental importancia para los filósofos de las épocas siguientes desde Heidegger hasta Sartre. La reflexión husserliana se funda en el hecho de que objeto y sujeto nunca pueden existir separadamente; siempre hay un nexo entre ellos porque «non siamo staccati dal mondo e non esiste un soggetto che si aggiunga a posteriori all'oggetto. Anzi, il senso dell'intenzionalità sta proprio nella co-appartenenza della coscienza e della cosa»¹⁸⁵. Las palabras de Husserl, pronunciadas durante unas conferencias en París en 1929, son muy precisas por lo que concierne la relación sujeto-objeto: «Non ci sono prima le cose e poi il loro inserimento nella coscienza, di modo che una stessa cosa sia inserita qua e là. Ma coscienza e coscienza, un cogito e un altro si legano in un cogito che li unifica, e che come nuova coscienza è ancora coscienza di qualcosa»¹⁸⁶. Por consiguiente Husserl critica las ciencias modernas. Ellas obran sin tener en cuenta al sujeto e intentan realizar un mundo donde prevalece una «università omogenea»¹⁸⁷. Al contrario

¹⁸⁴ Bodei, *La vita delle cose*, ob.cit., pág. 37.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Edmund Husserl, *Meditazioni Cartesiane*, Milano, Bompiani, 2002, pág. 15.

¹⁸⁷ Bodei, *La vita delle cose*, ob. cit., pág. 38.

Husserl afirma que el sujeto desempeña un papel dominante en relación con el objeto; por lo tanto: «*il vero esistente, reale o ideale, ha dunque significato solo come particolare correlato della mia propria intenzionalità*»¹⁸⁸. Se comprende, pues, que cada objeto que nos circunda existe porque existe el sujeto, es decir el hombre, más bien la conciencia.

En las obras de Martín Gaité que ya he analizado destaca el vínculo que existe entre el sujeto y un objeto: el baúl de la abuela Matilde, el pañuelo para Luisa, la cajita para “C.” representan sólo unos de los muchos ejemplos. En *Nubosidad variable* las referencias a los objetos se encuentran en el interior de toda la obra y se confirma claramente lo que Husserl defiende: cada objeto no puede existir sin el sujeto y viceversa. Al recordar sus experiencias pasadas y sus situaciones actuales Mariana y Sofía nombran numerosos objetos que se engloban en sus vidas.

Ejemplar es el capítulo dos, “La boca del lobo”, la primera carta de Mariana a Sofía (también la única que Mariana envía y por consiguiente la única que Sofía lee). Al inicio de esta carta Mariana se detiene largamente en la descripción de su piso. Dos objetos sobresalen entre los otros: un reloj y una lámpara. Se puede afirmar que se trata de “cosas”, ya que estos dos elementos se relacionan con las experiencias de la adolescencia de las dos mujeres, por lo tanto las involucran afectivamente. El reloj «estuvo siempre en la calle de Serrano, al fondo del pasillo»¹⁸⁹ y por lo que concierne la lámpara, Mariana recuerda a su amiga: «Es aquella de mesa que tenía mi abuelo en su despacho, ¿te acuerdas?, una con una pantalla de cristal verde brillar por fuera y blanco por dentro, con soporte dorado»¹⁹⁰. A través de estos dos elementos, que se encuentran en el interior del piso de Mariana, se comprende que cada objeto tiene su historia y sobre todo que la “vida” de un objeto está sin duda relacionada con su “dueño” o simplemente con la persona que entra en contacto con él. Reloj y lámpara no representan sólo dos elementos de la casa de Mariana, ellos tienen una indisoluble conexión con la psicoanalista puesto que se trata de dos cosas presentes en su vida desde su

¹⁸⁸ Husserl, *Meditazioni Cartesiane*, ob. cit., pág. 20.

¹⁸⁹ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob.cit., pág. 207.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

adolescencia. En suma, se puede afirmar que estas cosas han “crecido” con ella durante todos estos años. Sin embargo, reloj y lámpara no son insignificantes incluso para el receptor de Mariana es decir Sofía; más bien Mariana cita aquellos objetos porque sabe que su amiga los reconocerá sin duda alguna. A este propósito Mariana, refiriéndose al reloj, subraya que: «Describírtelo sería absurdo porque una vez dijiste que para ti la noción del tiempo iría siempre unida a ese reloj»¹⁹¹. Se ve, pues, que cada objeto se relaciona con un sujeto y que la relación que se establece es duradera.

Al evidenciar y al explicar el papel fundamental de la intencionalidad, Husserl añade otro aspecto esencial que constituye otra clave de lectura para mi análisis. El filósofo subraya que cada sujeto no percibe siempre un objeto de la misma manera. Aunque se trate del mismo objeto, cada uno de nosotros lo percibe en una manera distinta o bien el objeto se manifiesta en modo diferente¹⁹². Por ejemplo, si se toma en consideración el libro de Martín Gaité que tengo sobre la mesa, todas las personas verán un objeto de igual forma y de igual tamaño; sin embargo este libro será diferente por cualquier persona que lo verá: para mí, por ejemplo, representa el tema de mi trabajo, para otros puede representar un libro cualquiera. Pero si se toma como punto de referencia el eje espacio-temporal, y no un carácter de afectividad, este libro puede darse de manera distinta también para mí; si lo veo a la luz del sol cerca de una ventana o bien en la penumbra encima de una mesa, es cierto que tendré una percepción diferente de este objeto. Se comprende, pues, que cada objeto se presenta al sujeto bajo múltiples facetas. Husserl, para explicar las distintas visiones que el sujeto tiene de un objeto, toma como ejemplo un esaedro y afirma:

[...] se afferriamo con lo sguardo una certa faccia, spigolo, vertice dell'esaedro o un suo tratto colorato, in breve un momento qualsiasi del suo senso oggettivo, notiamo allora per ciascuna di queste cose lo stesso fatto, che cioè la cosa è unità di una molteplicità di modi di apparizione in continuo mutamento, delle sue particolari prospettive e delle particolari distinzioni del qui e là soggettivi¹⁹³.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² Cf. Bodei, *La vita delle cose*, ob. cit., págs 40-41.

¹⁹³ Husserl, *Meditazioni cartesiane*, ob. cit., págs 14-5.

Husserl, con su ejemplo, quiere evidenciar que «lo stesso esaedro veduto è intenzionalmente lo stesso; ciò che si dà come spazialmente reale, è nel molteplice percepire qualcosa di realmente identico»¹⁹⁴; sin embargo, al mismo tiempo hay que subrayar que en cada sujeto, más bien en cada conciencia, «una percezione esterna o una rimemorazione ecc. porta in sé come rivelabile una potenzialità ad esso immanente possibili esperienze (Erlebnisse) riferibili allo stesso oggetto intenzionale e suscettibili di essere realizzate dall'io. In ogni esperienza [...] troviamo *orizzonti* e in senso diverso»¹⁹⁵.

Esta “visión múltiple” de cada objeto quiero ejemplificarla a través de dos situaciones que se hallan en *Nubosidad variable*. La primera se refiere a Mariana y a su estancia en casa de la amiga Silvia en Puerto Real. La psicoanalista se ha escapado de Madrid y se ha “refugiado” allí. Silvia, marquesa de sesenta años, ya no vive en aquel piso porque le recuerda unas experiencias negativas de su vida; por lo tanto, desde hace unos años, decidió dejárselo a Mariana para que ella pudiese transcurrir sus vacaciones allí. Al inicio, en realidad, Silvia fue una paciente de Mariana; luego entre las dos empezó una amistad. Sin embargo, a lo largo de la novela, se verá cómo la relación entre ellas desvanecerá al estallar una riña entre las dos (por culpa de Silvia). A pesar de lo que acaeció entre las dos mujeres, lo que quiero subrayar es la diferente visión que las dos tienen de las cosas que están en la casa. Silvia no logra estar en su piso porque cada objeto no es objeto sino cosa; todo lo que la rodea la involucra afectivamente y lo que mira no la deja indiferente. Al contrario, Mariana, en aquel piso, no encuentra nada familiar. Ejemplares son sus palabras: «yo miro esos cuadros y esos muebles y lo que me gusta es que no me recuerdan nada, que no me importa el precio que tienen ni a quién han pertenecido ni adónde van a ir a parar cuando yo esté en el otro mundo»¹⁹⁶. Mariana y Silvia ven las cosas de modo diferente porque cada una ha “vivido” una experiencia distinta en aquella casa: a Silvia su piso le rememora sus experiencias pasadas y por lo tanto cada

¹⁹⁴ *Ibidem*, pág 16.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob.cit., pág. 237.

cosa es germen de recuerdos, mientras que para Mariana las cosas, en el piso de Puerta Real, constituyen sólo el menaje que podría colocarse en cualquier otro piso. La diferencia es evidente hasta tal extremo que Silvia envidia a Mariana y afirma que «le gustaría poder mirar así su propia casa»¹⁹⁷ sin las huellas de sus «fantasmas»¹⁹⁸. Éste es un ejemplo de cómo dos personas tienen percepciones distintas de la misma cosa.

Sin embargo, Husserl afirma que incluso la misma persona puede ver una cosa en distintas maneras. En *Nubosidad variable*, la situación que evidencia este fenómeno es la que se encuentra al inicio del capítulo III: “Se inician los ejercicios de «collage»”. El collage, en efecto, es el tema con el que se abre este capítulo. Sofía acaba de terminar su composición artística inspirada en el encuentro que tuvo con Mariana. Su hija Amelia quiere immortalizar aquel instante, por lo tanto toma su Polaroid, que tiene dentro de su bolsillo, y saca una fotografía. Aquella imagen, que aparece tras unos segundos, no representa sólo a Sofía y su collage sino también todo su entorno, es decir las cosas que se encuentran en aquella habitación. Es justamente en este último detalle en el que quiero detenerme. Al ver la fotografía, Sofía se da cuenta de que las cosas de aquella habitación se les presentan con una perspectiva diferente. Sofía enumera los objetos que están en aquella habitación y que ahora ve en la fotografía: «la caja de acuarelas abierta, las tijeras, mis gafas, el cilindro blanco y rojo del pegamento, la cajetilla de Winston, los lápices [...]»¹⁹⁹. Ella reflexiona y su conclusión es clara: «Comprendí que hay que mirar las cosas desde fuera para que el desorden se convierta en orden y tenga un sentido. Todo se entiende y se aprecia de otra manera»²⁰⁰. A pesar de que Sofía tiene una visión distinta de las cosas de su habitación a través de una fotografía y que esto lleva a muchas otras reflexiones (que explicaré en uno de los párrafos siguientes relativo a la fotografía), lo que quiero subrayar, citando esta secuencia de la novela, es el hecho de que Sofía, dentro de poco tiempo, logre ver las cosas que la rodean en dos modos diferentes. Antes todo le parecían en

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*, pág. 236.

¹⁹⁹ *Ibidem*, pág. 221.

²⁰⁰ *Ibidem*.

desorden, al contrario ahora, desde la perspectiva de la fotografía, todo queda en orden y por fin logra comprender el valor de las cosas. En la frase “todo se entiende y se aprecia de otra manera” se puede confirmar la teoría de Husserl por lo que concierne la visión del objeto: múltiples visiones de un objeto para cada sujeto.

4.2 Los objetos: los ejes de *Nubosidad variable*

En *Nubosidad variable*, como he evidenciado, las dos protagonistas escriben sus propias experiencias personales, actuales o pasadas. Al presentar sus historias, ellas describen los cuartos de sus casas, las habitaciones de un hotel, los bares, a las personas que encuentran o a las que ven solamente. En una palabra describen todo lo que les rodea. En su entorno no faltan, sin duda, los objetos; éstos tienen un papel determinante en la novela. En este párrafo, quiero focalizarme sobre dos objetos que influyen de un modo determinante en el enredo de la novela. Se trata de un vestido rojo y de un cuadro.

4.2.1 El vestido rojo de Sofía

No cabe duda de que este vestido no es un simple objeto para Sofía; ella vuelca en él una fuerte carga afectiva hasta tal extremo que no se puede no nombrarlo como “cosa”. Desde el punto de vista narrativo, este vestido se puede considerar el punto de partida del enredo de la novela.

Resumiendo lo dicho hasta ahora, Mariana y Sofía, tan amigas en los tiempos juveniles, vuelven a encontrarse, por casualidad, en una exposición de arte; de aquel momento empiezan a escribirse sus experiencias en unas cartas, aunque, puesto que no se les envían, la escritura se parece más a la de un diario. La ruptura de su amistad se relaciona con un hombre: Guillermo. Mariana se había enamorado de este chico y se lo había contado a Sofía. Sin embargo ésta última nunca lo había

visto; sólo había escuchado las descripciones que su amiga le hizo; por lo tanto, cuando Sofía encuentra a «un chico rubio con pantalones de pana y camisa a cuadros»²⁰¹ en una fiesta, no sospecha que se trataba del mismo Guillermo de Mariana.

Sin embargo, lo que resulta relevante es el hecho de que Sofía atribuya la ruptura de su amistad a una cosa, más bien a una prenda: un vestido. En efecto, el capítulo XIII se titula precisamente “El vestido rojo”. Sofía explica cómo conoció a Guillermo y todos los acontecimientos antecedentes a aquel encuentro. Antes de adentrarse en la historia, Sofía pone ya su conclusión: «Todo se desencadenó por culpa del vestido rojo. [...] He repasado muchas veces los preliminares de aquella tarde y [...] creo poder decir con conocimiento de causa que el argumento central de éste es el vestido rojo»²⁰². En este capítulo Sofía, antes de todo, explica la “historia” de su vestido. Es un regalo de su madrina Sofía. Las dos se vieron poco porque su madrina vivía en París; sin embargo se intercambiaron unas cartas. En cuanto Sofía abre el regalo, quiere ponérselo inmediatamente. Cuando su madre la ve, no logra contenerse: «Te queda exageradísimo. Pareces una fulana»²⁰³. A este propósito, Sofía reflexiona: «[...] no era mi estilo de vestir ni de moverme, pero me encontraba guapísima»²⁰⁴. Y es justamente por este motivo que al día siguiente, un domingo, decide ir al Ateneo con aquel vestido. Sofía tiene que entregarle unos apuntes a una compañera suya, María Teresa. Será justamente esta chica la que la invitará a una fiesta de cumpleaños que unos amigos suyos organizan. En esta misma fiesta se dará el encuentro con Guillermo. Desde que Sofía se da cuenta de aquel “chico rubio” no quita los ojos de él. Lo mira y reflexiona sobre la eventualidad de un posible diálogo con él. Guillermo está intentando encender el fuego de una chimenea sin resultado alguno. Los dos están cerca y, a poco a poco, aparece en Sofía la esperanza de que él se hubiera dado cuenta de ella sólo porque «se estiró hacia la derecha para coger un fuelle, y cuando lo aplicó al corazón de la brasa, ya sabía que alguien había invadido su recinto»²⁰⁵. Sin embargo, las creencias

²⁰¹ *Ibíd.*, pág. 420.

²⁰² *Ibíd.*, pág. 408.

²⁰³ *Ibíd.*, pág. 414.

²⁰⁴ *Ibíd.*

²⁰⁵ *Ibíd.*, pág. 422.

de Sofía no son sólo fantasías sin fundamento; Guillermo le dirige la palabra y los dos, al final del capítulo, dan un paseo hacia una meta desconocida. Al describir el encuentro con Guillermo, Sofía, además de subrayar muchas veces que ella no sabía que se tratase del mismo chico al que su mejor amiga amaba, se focaliza en la prenda que ella llevaba: el vestido rojo. Aquel regalo de su madrina desencadena un acontecimiento tras otro: la voluntad de Sofía, al día siguiente, de ponerse el vestido aunque fuese inadecuado para ir al Ateneo, la invitación inesperada de su compañera a una fiesta donde no conocía a nadie y donde, incluso en aquel lugar, aquel vestido era inadecuado. Sin embargo, Sofía se viste así para que los otros la miren: «Me había vestido de rojo para ver si alguien quería jugar conmigo a un juego cuyas reglas iría aprendiendo a medida que me metiera en él»²⁰⁶. Se puede sin duda afirmar que su intento funcionó; Guillermo le dice: «[...] El traje... Bueno, el traje es de escalofrío... Las de arriba llevan todas pantalones o ropas flojas»²⁰⁷. Sofía está segura de que aquel traje ha cambiado su vida.

4.2.2 El cuadro de Manolo

Quiero señalar otro objeto de esta novela: el cuadro que Manolo regala a Mariana tras su último encuentro en la playa de Cádiz. Este cuadro puede considerarse como un mensaje que Manolo deja a Mariana. Manolo, pintor gaditano y amor juvenil de Mariana, se encuentra en aquellos días en Cádiz para montar una exposición. Ahora él trabaja en América; cuando Mariana se da cuenta, leyendo un artículo en una revista, de que Manolo se quedará unos días en España, no tarda en escribirle para tener una cita con él. El encuentro tendrá lugar; sin embargo entre los dos no volverá a brotar el amor. Manolo tiene novia y vive con ella. Frente a esta noticia Mariana reacciona y se escapa, llorando, hacia el hotel. Aquí entra en escena el cuadro. Al llegar al hotel Mariana descubre que le han dejado un paquete. Sube corriendo las escaleras, entra en su cuarto y lo abre: «Es una acuarela

²⁰⁶ *Ibidem*, pág. 424.

²⁰⁷ *Ibidem*, pág. 429.

de 55 por 40 y se titula *Nubes de despedida*. La tenía Manolo colgada en su estudio, nunca la había expuesto porque no quería venderla»²⁰⁸. A Mariana le encanta este cuadro. Siempre que iba a casa de Manolo se detenía a mirarlo, sin embargo Manolo le contestaba todas las veces lo mismo:«[...] Pídemelo lo que quieras menos esa acuarela»²⁰⁹. Por lo tanto cuando Mariana se da cuenta de que Manolo se lo ha regalado, comprende que este hombre la quiso y, aunque ahora tiene novia, se preocupa aun por ella. Este cuadro no es un simple don, es mucho más. Es la prueba de que Manolo es el hombre al que ella siempre había admirado por su cariño y por su amabilidad. Este objeto es un medio que Manolo elige para hacerle comprender lo que las palabras no conseguían expresar. Sólo Manolo y Mariana podían comprender el significado de esta acuarela. Justamente ella, refiriéndose a la novia de Manolo, afirma: «Y menos todavía podría entender por qué me la regala»²¹⁰.

4.3 Objetos en la sociedad de masa de hoy en día

Bodei, en el segundo capítulo de *La vita delle cose*, “Aprirsi al mondo”, reflexiona sobre el valor de las cosas hoy en día. ¿Qué importancia tienen las cosas para los hombres del siglo XXI?, ¿el sujeto ha cambiado su manera de acercarse a las cosas frente a una sociedad que evoluciona de día en día? Éstas son las temáticas que el filósofo desarrolla a lo largo de este capítulo. Gracias a sus consideraciones, me he detenido sobre unos episodios de *Nubosidad variable* que quizá nunca hubiera señalado. Hablar de la fruición de las cosas y de la carencia de valor que el sujeto les atribuye parece un argumento completamente opuesto al tema principal de la novela y a la rememoración de la dos mujeres de sus experiencias de vida. En apariencia, pues, parece una obra que hace frente a unas temáticas sólo personales; sin embargo unas situaciones llevan a unas reflexiones mucho más generales.

²⁰⁸ *Ibidem*, pág. 515.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*, págs. 515-6.

¿Qué quiere evidenciar Bodei? Tomando en consideración la relación que cada sujeto tiene con cada objeto, el filósofo subraya la importancia que los objetos tienen al fin de despertar los recuerdos de los individuos. Sin embargo parece que: «i ricordi s'incorporino oggi sempre meno negli oggetti deperibili che ci circondano, progettati perché non durino troppo e possano essere agevolmente sostituiti. La produzione in serie [...] ha spesso ridotto la qualità e, nel mondo moderno, la durata delle cose, ostacolando una loro più stabile collocazione nei quadri della memoria»²¹¹. Bodei evidencia que, hoy en día, cada objeto sigue superando otro. A medida que la sociedad avanza y evoluciona, cada objeto se sustituye con otro mejor; así que el individuo se encuentra ante dos tipos de objetos: los dos funcionan pero uno es más nuevo que el otro. Finalmente «Le cose sono ridotte o a pura materialità o, al contrario, a simulacri e vessilliferi di segni, a mero strumento di comunicazione»²¹². En la sociedad del siglo XXI las tecnologías se imponen en la vida cotidiana: «gli oggetti oggi diventano generalmente cose [...] per effetto della pubblicità»²¹³. En conclusión Bodei afirma que la mercantilización de los objetos los lleva a constituirse «come “altri” da noi»²¹⁴.

Las consideraciones de Bodei pueden relacionarse con dos episodios de *Nubosidad variable*. El primero se encuentra en el capítulo V, “Pulpos en un garaje”. Sofía cuenta la cena a la que tuvo que presenciar, junto con su marido Eduardo, en la casa de Gregorio Termes. El artista festejaba el éxito de su exposición de arte (la misma en la que Mariana y Sofía volvieron a encontrarse). Es suficiente mencionar que «Gregorio Termes vive en un chalet enorme con piscina que se acaba de construir por Puerta de Hierro»²¹⁵ para contextualizar la situación. En efecto, Sofía se entera inmediatamente de que: «[...] todos los objetos, muebles y enseres que componen la decoración y menaje son de dibujo exclusivo, “first class”»²¹⁶. El lujo, pues, impera en aquella sociedad. Resulta necesario

²¹¹ Bodei, *La vita delle cose*, ob. cit., pág. 56.

²¹² *Ibidem*, pág. 67.

²¹³ *Ibidem*, pág. 77.

²¹⁴ *Ibidem*, pág. 80.

²¹⁵ Martín Gaite, *Nubosidad variable*, ob.cit., pág. 261.

²¹⁶ *Ibidem*.

poseer los objetos a la última moda y exponerlos en la sociedad porque la apariencia es lo esencial. El objeto que ejemplifica esta actitud es un cuadro expuesto en el garaje de Gregorio Termes. «[...] ¿y aquel cuadro?, si era casi del tamaño de *Las Meninas*»²¹⁷. Es claro que a Sofía le impresionan las dimensiones de aquella obra artística. Se ve, pues, que en este tipo de sociedad lo importante es ostentar su propio estatus social a través de la magnitud de los objetos. Por consiguiente, aquellos objetos nunca podrán convertirse en cosas ya que no tienen importancia para sus “propietarios”; se trata sólo de una mercantilización para lucir en la sociedad. En efecto, en aquella casa:

todos los asientos que hay, en gama de colores del lila al verde manzana, están bastante lejos unos de otros y son muy bajos, de esos que como te sientes, te hundes sin remisión. Y las mesas [...] además de ser también muy bajas y estar, a su vez, lejos de los asientos, es que no sirven para apoyar nada por culpa de las revistas, colecciones de cajitas, fotos enmarcadas y pesadas esculturas abstractas que las atiborran²¹⁸.

A través de estos ejemplos queda claro, pues, que no sólo los objetos no pueden convertirse en cosas, sino que incluso su mercantilización los vuelve inútiles. Ellos no sirven ni siquiera para cumplir con sus funciones habituales. En este ejemplo, un asiento y una mesa, en un comedor, resultan ser inútiles, para el sujeto, para ejercer una función tan banal como la de comer. En suma, «En los tiempos que corren lo barato no gusta nada, está desprestigiado por principio, ya se sabe»²¹⁹.

El segundo episodio que quiero señalar, relativo a la mercantilización de los objetos, se refiere a la estancia de Mariana en un hotel de Cádiz. Mariana, sola en aquella ciudad, piensa en Sofía y “analiza” en sus páginas a los otros huéspedes del hotel. Entre ellos destaca la figura de una mujer que Mariana llama «mujer-objeto»²²⁰. Con este apodo se comprende la alusión a aquel tipo de sociedad consumista a la que se refiere Bodei. La descripción que Mariana propone de la “mujer-objeto” pone en evidencia la importancia de la apariencia: «Su rostro acumulaba esa inexpresividad

²¹⁷ *Ibidem*, pág. 264.

²¹⁸ *Ibidem*, págs. 267-8.

²¹⁹ *Ibidem*, pág. 261.

²²⁰ *Ibidem*, pág. 394.

crecida a la sombra del ocio y del esfuerzo por mantener a raya cualquier emoción que pueda implicar arrugas supletorias. Seguramente se habría sometido a más de una operación estética»²²¹. La actitud de Mariana hacia ella es de atracción-repulsión. En Madrid, frente a su vida cotidiana y a sus exigencias de trabajo, ella habría despreciado a una mujer así; por contra en este hotel de Cádiz, fuera de su contexto habitual, siente una extraña admiración por ella. Sin embargo, al fin, le queda perfectamente clara la situación: «Contra el deseo turbador de parecerme a ella, se enfrentaba la convicción altiva de mi superioridad y se insinuaba la tentación paralela de buscar una ocasión para amonestarla sobre la vacuidad de una vida sin otros estímulos que los del consumo»²²². Mariana realiza que una sociedad que presta mucha atención a lo superficial y al consumismo, no puede llevarla a la realización de sí misma. Para ella el mundo que la rodea es muy importante porque cada elemento de la realidad influye en su personalidad.

Martín Gaité, en esta novela, representa una sociedad donde sobresalen el lujo y el dinero. La escritora remite, en efecto, a la España de los años 90. Juan Pablo Fusi, relativamente a la situación del presente español democrático, afirma: «La cultura del enriquecimiento, el *glamour* del dinero y del éxito, dañó sutilmente, sin embargo, la ética colectiva y provocó al tiempo admiración y rechazo social»²²³. Es lo que pasa en *Nubosidad variable*. Por una parte se representa la sociedad a la que pertenece Gregorio Termes donde abundan el lujo y la opulencia. Aquí se encuentra también al marido de Sofía: Eduardo. En efecto, él está obsesionado con el dinero a tal extremo que sus negocios se han convertido en lo más importante que tiene, superando incluso sus afectos personales. La actitud de Sofía es opuesta a la de su marido, contraria a gastar el dinero inútilmente; para ella lo fundamental son las emociones que relacionan un sujeto con un determinado objeto y no el valor económico que este objeto tiene intrínsecamente. Relativamente a la sociedad de la opulencia que figura en la novela, Salvador Oropesa afirma:

²²¹ *Ibidem*, pág. 389.

²²² *Ibidem*, pág. 397.

²²³ Juan Pablo Fusi y Jordi Palafox, *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, pág. 395.

Nubosidad es una novela que presenta tangencialmente la cultura del pelotazo, que es la del negocio rápido, la especulación monetaria del neoliberalismo/neoconservadurismo, ya que el bienestar económico de Sofía viene de los negocios de especulación de su esposo, que son paradigmáticos de la sociedad de los ochenta. Una de las características de esta sociedad de los ochenta ha sido la aparición de una clase empresarial y política que ha idolatrado el éxito²²⁴.

En la novela, pues, se ve claramente la actitud de Sofía. Ella desprecia a su marido, no sólo porque no cumple con sus “deberes conyugales”, sino porque representa también aquella sociedad de la opulencia que ella rechaza completamente. La actitud de su marido, a poco a poco, sigue transformándose y Sofía nota cada vez más su apego a las cosas: «Últimamente se compra mucha ropa, entre lujosa e informal, creo que va a la sauna y se peina con gomina»²²⁵. En suma Gregorio Termes y Eduardo son los representantes, en esta novela, de aquella sociedad que José Carlos Mainer califica con un matiz negativo: «una impúdica exhibición de nuevos valores como la ambición al dinero, el éxito personal, la desatentada búsqueda de juventud, que encadilnan a amplios sectores del país y, que asientan [...] un horizonte moral de insolidaridad e individualismo»²²⁶.

4.4 Las fotografías en *Nubosidad variable*

Analizando la novela *Retahílas*, he evidenciado la importancia de los objetos. Éstos permiten poner en marcha los recuerdos de los personajes. Puede tratarse de objetos con los que el personaje tiene un vínculo afectivo particular, por diversos motivos, o bien los recuerdos pueden despertarse gracias a unas imágenes, es decir unas fotografías. Cabe subrayar que la atención de la escritora por

²²⁴ Salvador Oropesa, “*Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité: una alternativa ética a la cultura del pelotazo”, en *Letras Peninsulares*, vol. 8.1. Spring, 1995, pág. 60.

²²⁵ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob. cit., pág. 200.

²²⁶ José Carlos Mainer, “1895-1990: Cinco años más”, en *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 16-7.

las fotografías no se limita a unas alusiones sueltas en el interior de una o dos novelas; en efecto, en casi todas las novelas de Martín Gaité aparece por lo menos una fotografía. La escritora cree mucho en la propiedad memorativa de las fotografías; cuando un sujeto ve a otro sujeto fotografiado inevitablemente se acuerda del momento en el que sacó la foto.

En *Nubosidad variable*, los recuerdos de los personajes se encuentran a lo largo de toda la obra y muchas veces el pasado se rememora gracias a unas fotografías. Éstas, pues, resultan fundamentales para comprender el viaje retrospectivo de Sofía, de Mariana y de los otros personajes con los que las dos mujeres se relacionan.

Antes de adentrarme en el análisis de unas fotografías en particular, quiero proponer unas “pistas teóricas” para que luego mi explicación quede más clara.

Roland Barthes, en su obra, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*²²⁷, afirma que la fotografía se relaciona siempre con su referente: «Chiamo “referente fotografico” [...] la cosa *necessariamente* reale che è stata posta davanti all'obbiettivo, senza cui non vi sarebbe fotografia alcuna»²²⁸. En segundo lugar, Barthes evidencia que en la fotografía se distinguen tres prácticas: el hacer, relativo a la persona que saca la fotografía, el mirar, es decir la acción que cumple cada individuo ante una imagen, y el sufrir, más bien la cosa o la persona que se está fotografiando. Barthes nombra estas tres prácticas respectivamente: *operator*, *spectator* y *spectrum*.

Otra diferenciación que el estudioso propone es la entre *studium* y *punctum*. El primer término se refiere a «l'applicazione a una cosa, il gusto per qualcuno, una sorta d' interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità»²²⁹. En cambio «il secondo elemento viene a infrangere (o a scandire) lo *studium*. [...] Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)»²³⁰. Por lo tanto el *studium* se refiere a la información clásica, lo que se capta mirando la fotografía: las intenciones del fotógrafo (*operator*) pero al mismo tiempo el

²²⁷ Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003.

²²⁸ *Ibidem*, págs. 77-8.

²²⁹ *Ibidem*, pág. 27.

²³⁰ *Ibidem*, pág. 28.

punto de vista que cada *spectator* percibe ante la imagen. El *studium*, pues, da lugar a un tipo de fotografía que es unitaria: «trasforma enfáticamente la “realta” senza sdoppiarla, senza farla vacillare (l'enfasi è una forza di coesione): nessun duale, nessun complemento, nessuna interferenza. [...] la Fotografia unitaria ha tutto per essere banale»²³¹. Sin embargo, Barthes afirma que, a veces, al individuo le impresiona un detalle de una fotografía; es como algo que le pica y le llama la atención. De todas maneras: «[...] il particolare che mi interessa non è, o per lo meno non è rigorosamente, intenzionale, e probabilmente bisogna che non lo sia; esso si trova nel campo della cosa fotografata come un supplemento che è al tempo stesso inevitabile, non voluto»²³². En suma, el *studium* sigue siendo algo codificado mientras que el *punctum* no lo puede ser, ya que es algo personal que varía de individuo a individuo. Se comprende, pues, que la fotografía no es solamente una imagen, sino encubre dentro de sí misma varias señales de interpretación.

Tras estas premisas ahora puedo concentrarme en las fotografías que se encuentran en *Nubosidad variable*; éstas son portadoras de recuerdos y aparecen en las cartas de Sofía.

En una de las primeras cartas de Sofía, su hija Amelia vuelve a encontrarse, después de muchos años, con una amiga suya: Soledad. El día en el que tienen la cita, Soledad y Amelia pasan la noche en casa de Sofía (Amelia visitaba a su madre) y duermen en el cuarto de Amelia. La mañana siguiente cuando Sofía entra en el cuarto de Amelia, las dos jóvenes todavía están durmiendo. Sofía le deja una nota a su hija y ve que :

El álbum de fotos estaba tirado abierto encima de la alfombra. Me agaché para cerrarlo y me sonrieron las dos en minifalda desde una calle de Brighton. Les hice yo la foto cuando las fui a buscar a fines de aquel verano tan especial, la primera vez que viajaba sola después de muchos años, cuando se me volvió a aparecer Guillermo como la otra tarde Mariana, cuando menos me lo esperaba²³³.

²³¹ *Ibidem*, pág. 42.

²³² *Ibidem*, pág. 49.

²³³ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob.cit., pág. 258.

Los principios que Barthes expresa pueden verse claramente: Sofía fue el *operator*, Amelia y Soledad el *spectrum*, y las tres ahora se pueden considerar *spectator*. El *studium* de aquella fotografía se relaciona con la estancia de las dos chicas en Inglaterra; sin embargo a Sofía le afecta mucho esta fotografía, hay un *punctum*, aunque no explicitado, que la lleva a pensar en sus experiencias pasadas.

Todo un capítulo de la novela, el XV, nace gracias a la búsqueda de una fotografía por parte de Sofía. Cuando ella no encuentra algo se dirige hacia el trastero de Encarna, donde se halla la mayoría de los objetos de la casa. También en esta ocasión, se muda hacia aquel cuarto; mientras busca las fotografías se acuerda del verano en el que las sacó. Aquel año, Sofía, que acababa de dar a luz a Amelia, pasó sus vacaciones con su marido y sus hijos en Suances, junto con la hermana de Eduardo, Desi, y su marido, Higinio. Para Sofía aquellas vacaciones constituyen una experiencia negativa tanto por la presencia de su cuñada, con la que no tiene buenas relaciones, como por las riñas cotidianas con su marido; ella, con una frase general, pero con una clara referencia a Eduardo, se queja de la situación en la que se encuentra: «Es que no me gusta que me traten mal»²³⁴.

La única nota positiva de aquel veraneo es la relación que se establece entre ella y su hija Encarna; se forma un vínculo indisoluble en el que tanto la hija como la madre se explayan en el cuento de unas historias. La creación de este mundo novelesco se convierte en el punto de contacto entre las dos. Por consiguiente Sofía busca las fotografías de aquel verano en la playa de Suances para rememorar los momentos pasados con Encarna. Mientras está en el trastero para encontrar aquellas fotografías, Sofía se acuerda de aquel veraneo:

Todas las sensaciones dormidas de aquel verano, tan borroso como si nunca hubiera existido, fueron despertando de su anestesia mientras buscaba, cada vez más afanosamente, los dos sobres amarillos donde vi metidas por última vez esas fotografías, entre las que destaca, con la luz inconfundible de los tesoros, aquella sonrisa protectora de Encarna niña, cuando acababa de inventar, a modo de guarida para

²³⁴ *Ibidem*, pág. 457.

nuestro futuro, una casa de cuento que se llevó la marea, como se lleva implacable los nombres
atravesados por una flecha que dibujan en la arena los enamorados²³⁵.

Esta afirmación de Sofía lleva a unas consideraciones sobre la fotografía. Roland Barthes afirma que la esencia misma de la fotografía, es decir el noema, puede identificarse con un «è stato»²³⁶; la fotografía representa la realidad, una realidad que alguien ha visto y constatado, una realidad que fue. A este propósito Barthes afirma: «La Fotografia non rimemora il passato (in una foto non c'è niente di proustiano). L'effetto che essa produce su di me non è quello di restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato»²³⁷. Además el estudioso añade que lo que se representó en la fotografía no significa que ahora ya no está, sino que puede seguir existiendo.

Otro detalle importante en el que Barthes se detiene es el del tiempo en las fotografías; se comprende que el tiempo en las fotos queda detenido, no puede avanzar: el *spectator* no puede añadir nada más a lo que ve. Por consiguiente: «Non solo la Foto non è mai, in essenza, un ricordo (la cui espressione grammaticale sarebbe il perfetto, mentre invece il tempo della Foto è piuttosto l'aoristo), ma per di più essa blocca il ricordo, diventa rapidamente un controricordo»²³⁸. Barthes recuerda un día en el que él y sus amigos hablaron de sus experiencias juveniles; él, en aquella situación, no logró decir nada ya que acababa de ver unas fotografías de su juventud, y fue como si todos los recuerdos de aquel período desaparecieran. Así que se deduce que Sofía, como no encuentra las fotografías, mientras las busca en el trastero de Encarna le aparecen los recuerdos de Suances. Se puede, por lo tanto, suponer que si Sofía hubiese encontrado las fotografías que buscaba, con mucha probabilidad, no habría evocado los recuerdos de aquel verano.

²³⁵ *Ibidem*, pág. 472.

²³⁶ Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, ob. cit., pág. 78.

²³⁷ *Ibidem*, pág. 83.

²³⁸ *Ibidem*, pág. 92.

Otro aspecto en el que quiero detenerme se relaciona con la razón por la cual Sofía busca las fotografías de Suances. Hay que tener en cuenta el hecho de que Sofía evidencia «aquella sonrisa protectora de Encarna niña»²³⁹. A este propósito, Barthes explica que cada fotografía se relaciona con el concepto de semejanza; cada individuo puede hablar de semejanza en una fotografía, aunque no ha visto “el modelo original”, si la imagen representada se acerca a lo que él se imaginaba. Barthes añade que el individuo que se retrata en una fotografía, en realidad, se parece sólo a otras fotos de sí mismo: es copia de una copia. Así que: «In fondo, una foto assomiglia a chiunque, fuorché a colui che essa ritrae. Infatti, la somiglianza rimanda all'identità del soggetto, cosa irrilevante, puramente anagrafica, addirittura penale»²⁴⁰. Además Barthes subraya que en una fotografía no se puede ahondar, penetrar. El individuo puede sólo mirar la foto que está ante él: «Se la Fotografia non può essere approfondita, è a causa della sua forza d'evidenza.[...] io mi consumo nel constatare *che ciò che è stato*; per chiunque tenga una foto in mano, questa è una “credenza fondamentale”»²⁴¹. Sin embargo Barthes precisa que el hombre, cuando se encuentra ante unas fotografías de otros seres humanos, no se contenta con mirarlas y constatar que pertenecen a la realidad (como puede pasar con las cosas o los animales). Para él no es suficiente, pues, una simple semejanza, sino que quiere encontrar algo evidente en la imagen que está mirando, aunque es consciente de que nunca tendrá las pruebas para explicar esta “evidencia”. Este “algo” es lo que Barthes llama «aria»²⁴² y que define como

il supplemento intrattabile dell'identità, ciò che è presentato con garbo, privo di qualsiasi “importanza”:
l'aria esprime il soggetto, in quanto non si dà importanza. Su questa foto di verità, la persona che amo, che ho amato, non è separata de se stessa: finalmente coincide. E, mistero, questa coincidenza è come una metamorfosi²⁴³.

²³⁹ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob.cit., pág. 472.

²⁴⁰ Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, ob.cit., pág. 103.

²⁴¹ *Ibidem*, págs. 106-7.

²⁴² *Ibidem*, pág. 108.

²⁴³ *Ibidem*, págs. 108-9.

El concepto de “aria” es el que Sofía destaca en las fotografías de Suances; aunque no las encuentra, ella se acuerda perfectamente de la sonrisa de Encarna, de una “Encarna verdadera”, desprovista de máscara, reveladora de su identidad. En suma, es precisamente aquella expresión del rostro de su hija la que Sofía quiere volver a encontrar; en aquellas fotografías permanece no sólo la identidad de Encarna sino al mismo tiempo también su valor.

La última fotografía sobre la cual quiero detenerme y proponer unas reflexiones es la que se encuentra al final del último capítulo de *Nubosidad variable*. Sofía y su hija Encarna están hablando y en su conversación citan a la «yaya»²⁴⁴ (la madre de Sofía); Sofía se acuerda de una fotografía en la que su madre era joven y se retrataba cerca de un caballo; ella piensa que su hija no se acuerda de aquella efigie, sin embargo de repente nota que Encarna: «saca de un monedero marroquí repujado la foto de mi madre»²⁴⁵ y afirma que «[...] siempre me gustó mucho. La cogí cuando murió ella. Además es una foto que tiene historia, ¿sabes? [...] Una historia de amor»²⁴⁶.

Quiero focalizarme en dos aspectos. En primer lugar, Barthes afirma que cada fotografía es «contingencia pura»²⁴⁷ y no puede representar algo diferente a lo que está ante la cámara en el momento en el que se saca la fotografía; pero lo que aparece en la imagen no es sólo el individuo o la cosa, la fotografía lleva consigo los usos y las costumbres de un momento determinado de una precisa época histórica: tiene una clara referencia etnológica. Barthes, por lo tanto, afirma que: «la Fotografía ha con la Storia lo stesso rapporto che il biografema²⁴⁸ ha con la biografia»²⁴⁹. De esto se deduce que la fotografía de la abuela de Encarna no representa sólo a la «yaya», sino que en aquella efigie se encuentran también las costumbres de la época: el modo de maquillarse y de cortarse el pelo son dos ejemplos.

²⁴⁴ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob. cit., pág. 555.

²⁴⁵ *Ibidem*, pág. 557.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, ob. cit., pág. 30.

²⁴⁸ Neologismo que crea Barthes para designar unos aspectos biográficos de la vida de un escritor que lo atraen.

²⁴⁹ Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, ob. cit., pág. 30.

En segundo lugar, Barthes, a lo largo de su obra, presenta, más de una vez, la asociación “fotografía-muerte”. En el momento en el que se saca una fotografía la persona que se retrata, el *spectrum*, ya no es real, sino sólo una imagen:

[...] la Fotografia (quella che io *assumo*) rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte (della parentesi): io divento veramente spettro²⁵⁰.

El sujeto, pues, a poco a poco, desaparece aunque el referente de la fotografía siga viviendo. Es precisamente el “è stato”, lo que Barthes ha identificado como el noema de la fotografía: alguien que se encontraba allí y que ahora se puede ver sólo a través de la fotografía; esta persona puede seguir viviendo o puede que falleciera. A este propósito Barthes añade otras nociones a su análisis. Él individúa otro *punctum* ya no de forma sino de intensidad: el tiempo, «l'enfasi straziante del noema (“é stato”), la sua raffigurazione pura»²⁵¹. Se constata que delante de cada fotografía: «io fremo per una catastrofe che é già accaduta»²⁵². La fotografía se remonta al momento en el que cada individuo la sacó; por lo tanto si el sujeto representado ha fallecido, la persona que mira la foto vuelve a vivir el duelo por su muerte. Es por este motivo que de una fotografía puedo decir: «è morto e sta per morire»²⁵³. En *Nubosidad variable*, pues, Encarna y Sofía, mirando la fotografía de la “yaya”, aunque no lo manifiestan, vuelven a vivir el duelo por su muerte.

4.5 Sofía y su madre: “La persistencia de la memoria”

En el capítulo relativo a *El cuarto de atrás* he subrayado la importancia que tiene el espejo para que “C” consiga el desdoblamiento de su personalidad. A través del espejo el lector ve a la

²⁵⁰ *Ibidem*, pág. 15.

²⁵¹ *Ibidem*, pág. 95.

²⁵² *Ibidem*, pág. 96.

²⁵³ *Ibidem*.

protagonista en las diversas fases de su vida. En *Nubosidad variable* se asiste a otro tipo de desdoblamiento; éste ya no se da en el momento en el que la protagonista se mira en el espejo, sino se sitúa en un ámbito que la autora siempre privilegió en sus obras (sobre todo en las de la década de los 80): el del sueño.

Es precisamente en el último capítulo de *Nubosidad Variable* donde se juntan estos dos elementos: el del desdoblamiento de personalidad con el mundo del sueño. El comienzo del capítulo desorienta al lector; en efecto, él se encuentra ante un monólogo de un personaje desconocido. A poco a poco, adentrándose en la lectura, se apercibe que este personaje es la madre de Sofía; sin embargo sólo al final del párrafo Sofía confirma con exactitud esta percepción y encasilla este acontecimiento en la esfera onírica: «Me he despertado sobresaltada, con mucho dolor de cabeza, escalofríos y la boca seca. Creo que es la sed, una sed rabiosa, lo que me ha despertado. Y también un sueño de relojes, mamá no se había muerto, estaba aquí mismo conmigo, yo era mamá»²⁵⁴. Sofía, pues, se desdobra en la figura de su madre; sin embargo el desdoblamiento no sólo se cuenta, sino se le muestra al lector directamente bajo la voz de su madre. Éste procedimiento provoca una cierta confusión y ambigüedad en la persona que lee. Además, parece evidente que la ambientación y el acontecimiento no quedan claros ya que se colocan en el mundo del sueño. Como se ha evidenciado, el ámbito onírico permite tener otra visión del mundo, sobre todo de los objetos. En *Nubosidad variable* se ha utilizado el recurso del desdoblamiento de personalidad al fin de poner en evidencia otro punto de vista: el de la madre de Sofía. Puesto que ésta falleció desde hacía unos años, se utiliza el mundo del sueño para “devolverla en vida”.

En primer lugar, quiero volver a evidenciar el tema que he presentado en los primeros párrafos de mi trabajo o sea el estado de confusión que un individuo tiene en cuanto se despierta; él no tiene una percepción definida de lo que lo rodea. La oscuridad, presente en el momento en el que uno se

²⁵⁴ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob. cit., pág. 531.

despierta, no permite distinguir los objetos que están cerca de él. Bodei reflexiona sobre este tema en las primeras páginas de su obra y cita un poema de Virgilio del siglo I en el que

un povero contadino, Simulo, svegliatosi al buio, “solleva il corpo, lasciato scivolare pian piano giù dal misero lettuccio” e “con la mano esperta esplora le tenebre inerti e cerca il focolare” per ravvivare, soffiando via la cenere, il tizzone ardente. Scoperta la brace e accesa la lampada a olio, Simulo passa dall'esperienza tattile, che può fare a meno della luce per riconoscere gli oggetti, alla vista che, inquadrandoli e scandendoli, gli consente di preparare il frugale pasto, la focaccia [...]²⁵⁵.

La experiencia táctil, pues, resulta fundamental ante la falta de luz. La actitud del pobre campesino no difiere mucho de la de la madre de Sofía. Aunque se trata de un sueño, la situación se presenta como si pasase en la realidad es decir como si la madre de Sofía se despertase de verdad. Ella se despierta, se encuentra ante la oscuridad y no comprende dónde está.

Palpo las paredes, avanzo con cautela y me tropiezo con una superficie vagamente familiar, tacto de madera, barrotes torneados con pirulís de remate, no llega al suelo, contiene libros, papeles que sobresalen y otros objetos de naturaleza dispar aglomerados delante, casi al filo vacío. [...] No encuentro el interruptor de la luz, no lo hay, ¡qué raro!, o por lo menos no está donde yo lo busco, un gesto automático, orientado por la experiencia de infinitas repeticiones²⁵⁶.

La madre de Sofía no comprende dónde se encuentra por lo tanto intenta descubrir el aspecto de los objetos para hacer unas suposiciones acerca del lugar dónde se halla. Vagabundea por aquellos cuartos desconocidos y por fin: «una luz tenue, pero, hija, qué alivio. Reconozco, aunque está muy cambiado, mi cuarto de costura. El armario de luna de tres cuerpos, por ejemplo, ha desaparecido como por arte de magia, no sé cómo se las arreglarían para desarmarlo, porque no era ningún grano

²⁵⁵ Bodei, *La vita delle cose*, ob. cit., págs. 3-4.

²⁵⁶ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob. cit., pág. 517.

de anís»²⁵⁷. Así la figura onírica de la madre de Sofía se da cuenta de que se encuentra en su casa; más bien en la casa donde habitaba cuando estaba viva; ahora áquella es el piso de su nieta Encarna. Sofía, en su sueño, piensa en lo que su madre había podido decir ante el cambio de su casa. Su cuarto de costura se coloca siempre en el mismo lugar sin embargo los objetos, a lo largo de los años, ya no son los mismos. Su “armario de luna” ya no está; además la madre de Sofía añade: «Lo que no veo por ninguna parte tampoco es la máquina de coser, una Singer de manivela que fue de mi madre, de las primeras [...]. La habrán vendido en el Rastro»²⁵⁸. Gracias a la luz, pues, se le abre un nuevo mundo a la madre de Sofía. Esta figura onírica subraya incluso el papel fundamental de la luz «lo primero que inventó Dios al hacer el mundo para que se pudieran ver las cosas que tenía pensado inventar luego»²⁵⁹.

En segundo lugar quiero poner en evidencia el papel de la memoria, otro tema que ya he desarrollado y que en este episodio encuentra una importante ejemplificación. A partir del título del capítulo “Persistencia de la memoria”. Éste se refiere al cuadro de Salvador Dalí que lleva el mismo nombre y que aparece en el sueño de Sofía. Sin embargo ¿De qué memoria se trata? Es la memoria de Sofía, al desdoblarse en la imagen de su madre en el sueño; es la memoria de la figura de su madre que en el sueño encuentra objetos, muebles o estancias que juegan un papel fundamental como motor que pone en marcha la acción de recordar. Una memoria que no lleva ni un tiempo ni un lugar determinado y donde el pasado y el presente de Sofía se entremezclan.

Este sueño, pues, nos muestra, a través del desdoblamiento del personaje de Sofía en el de su madre muerta, cómo las conductas de las dos mujeres se parecen mucho. Madres modelos y esposas perfectas de hombres más atentos a los negocios que a las relaciones familiares. En suma, la vida de dos mujeres en la que reina la infelicidad y la soledad.

²⁵⁷ *Ibidem*, pág. 526.

²⁵⁸ *Ibidem*, pág. 527.

²⁵⁹ *Ibidem*, pág. 518.

4.6. La escritura en *Nubosidad variable*

Desde el inicio de mi análisis de *Nubosidad variable* he evidenciado el papel fundamental de las cartas de Sofía y de Mariana; el conjunto de sus textos, en efecto, constituye la novela misma. Sin embargo el “mundo de la escritura” se encuentra a lo largo de toda la obra. A una primera lectura de la novela el lector se da cuenta sólo de las cartas que las protagonistas tienen que intercambiarse; en cambio, analizando la obra detalladamente, se ve que el “mundo de la escritura” vuelve a aparecer continuamente. En unos casos se asiste incluso a la reproducción de cartas o notas en el interior de los cuentos de las dos mujeres. Por lo tanto, se puede afirmar que la escritura es una actividad que las dos protagonistas utilizan también para dirigirse a los otros personajes y no sólo un medio para un posible intercambio epistolar entre ellas. La escritura, entonces, es un vínculo de comunicación, permite fijar unas ideas, sirve para aclarar unos conceptos y incluso despierta en las dos mujeres un proceso de toma de conciencia.

Mi trabajo se propone analizar la relación entre el sujeto y los objetos. Por lo tanto, ¿cómo se relacionan los objetos con la escritura? ¿por qué esta actividad resulta ser fundamental para las dos protagonistas? Aunque no nos damos cuenta la escritura tiene una conexión con los objetos. Papeles, cuadernos, cartas, libros son solamente unos de los muchos objetos. Precisamente son los ejes sobre los que se inserta la palabra, lo que el individuo quiere comunicar. Resulta importante volver a considerar lo que Emma Martinell Gifre afirma relativamente a los folios en *El cuarto de atrás*. Como he evidenciado en el capítulo anterior, ella afirma que los folios en sí mismos no pueden considerarse precisamente unos objetos. Sin embargo, su presencia resulta ser esencial para el desarrollo de la obra a tal extremo que estos papeles se convierten en unos “objetos animados”. A este propósito se recuerda la escena, a finales del penúltimo capítulo de la obra, donde los folios vuelan en el aire en un remolino de viento y el interlocutor los recoge de pronto. Al volver a presentar esta imagen de *El cuarto de atrás*, Jesús Pérez-Magallón la asocia a la escena final de

Nubosidad variable: «De una de las carpetas, mal cerrada, se escapó un folio y salió volando en remolinos. Paquito [...] salió corriendo por las escaleras que bajaban a la playa en persecución de aquel papel fugitivo, azotado por la lluvia»²⁶⁰. La conexión entre las dos escenas es evidente. Por consiguiente, incluso en esta novela los folios resultan ser esenciales para su desarrollo. Sin embargo,

Si *El cuarto de atrás* pretende recoger la simultaneidad del discurso y el relato, y la textualización del discurso tiene lugar de modo inexplicado, no sucede lo mismo en *Nubosidad variable*. Aquí ésta aparece como el resultado del proceso sincrónico de redacción, es decir, de la escritura, de dos tipos de textos salidos de sus dos personajes femeninos principales²⁶¹.

En este conjunto de hojas se hallan las huellas del sujeto que escribió : «[...] las “cartas”[...] son la memorias de las personas. [...] Cuando se reciben, el personaje siente curiosidad [...]; basta la identificación de la letra escrita en el sobre para emocionarse»²⁶². Por lo tanto, Sofía y Mariana sienten el deseo de escribir para recuperar su pasado; la memoria, pues, despierta la actividad de la escritura. Las dos mujeres quieren restablecer un diálogo que se ha interrumpido dos veces a lo largo de su vida: la primera en su juventud por culpa de Guillermo, la segunda tras la exposición de arte en la que se rencuentran. Por lo tanto, las dos protagonistas necesitan comunicarse; sin embargo se trata de un diálogo raro: se da por escrito y sobre todo es un «diálogo en ausencia corporal del interlocutor»²⁶³. A pesar de esto, tanto Mariana como Sofía no dejan de escribir; ellas toman siempre como punto de referencia la otra amiga que desempeña el papel de “interlocutor imaginario”.

²⁶⁰ *Ibidem*, pág. 562.

²⁶¹ Jesús Pérez-Magallón, “Más allá de la metaficción, el placer de la ficción en *Nubosidad variable*”, en *Hispanic Review*, vol. 63.2, 1995, pág. 182.

²⁶² Martinell Gifre, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, ob. cit., pág. 77.

²⁶³ Pérez-Magallón, “Más allá de la metaficción, el placer de la ficción en *Nubosidad variable*”, ob. cit., pág. 182.

Las dos amigas, a través de la escritura, vuelven a examinar sus experiencias pasadas; en otras palabras intentan recuperar su memoria. Una memoria que es estrictamente personal compuesta de acontecimientos y experiencias de su juventud.

En suma, aquí la literatura no es el despojo que deja una derrota vital prolongada, como se autoconfiesa *El cuarto de atrás* y las obras anteriores. Y ello no quiere decir que estas mujeres, mayores ya, no hayan tenido un período de educación bajo mismas circunstancias socio-políticas, sino que aquí no son esas circunstancias lo que constituye la parte esencial del relato. [...] no se cuenta algo para recuperar un pasado histórico, dejar constancia de él o interpretarlo²⁶⁴.

Se trata, pues, de una memoria personal; de una recolección de las experiencias de las dos mujeres. Se puede afirmar que las dos protagonistas intentan “unir” todas las experiencias de sus vidas. Es lo que se expresa hasta el inicio de la obra, precisamente desde la dedicatoria de la novela donde se encuentra una cita de Natalia Ginzburg: «Cuando he escrito novelas, siempre he tenido la sensación de encontrarme en las manos con añicos de espejo, y sin embargo conservaba la esperanza de acabar por recomponer el espejo entero. No lo logré nunca [...]»²⁶⁵. A partir de esta dedicatoria el lector se pone a leer la obra; una novela en la que se reflejará precisamente el pensamiento de Natalia Ginzburg. Sofía y Mariana recuperan sus experiencias pero nunca tienen una visión del conjunto: son los “añicos del espejo”, citados en la dedicatoria, que nunca volverán a recomponerse. «Pequeños fragmentos, -mosaico o rompecabezas- que aquí se hacen irreconstruibles y en cada uno de los cuales puede verse la parte, o, quizás a la manera del holograma, el todo en todas sus dimensiones»²⁶⁶. Estos “añicos de espejo” se encuentran incluso materialmente en el interior de la novela. Al inicio del capítulo III, Sofía está componiendo su collage y afirma: «Ahora le voy a pegar

²⁶⁴ *Ibidem*, pág. 185.

²⁶⁵ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob. cit., pág. 193.

²⁶⁶ Pérez-Magallón, “Más allá de la metaficción, el placer de la ficción en *Nubosidad variable*”, ob. cit., pág. 186.

por todas partes triangulitos de papel de plata, como si fueran trozos de espejo»²⁶⁷. Estas piezas de papel simbolizan, pues, las diferentes experiencias que las dos mujeres tuvieron en su juventud.

Se ha subrayado ya que la memoria al evocar el pasado no presenta los acontecimientos en una secuencia cronológica; al contrario las situaciones se suceden una detrás de otra sin alguna marca temporal.

[...] en *Nubosidad variable* los hechos del pasado se nos cuentan desde el ahora. Así las anacronías se deben en su mayoría a *analepsis*, retrocesos a un pasado en el que parece repetirse el proceso, aunque también hay *prolepsis*, adelantamientos de lo que luego se narrará, como en la historia de Guillermo²⁶⁸.

En *La búsqueda de interlocutor*, Martín Gaité, además de focalizarse en la importancia del interlocutor, se detiene también en la manera en la que los acontecimientos se narran.

No es recordar, sino seleccionar los recuerdos de una determinada manera, lo que convierte al protagonista de cualquier situación [...] en narrador (o sea sujeto y artífice) de ella. [...] El sujeto, en efecto, como si se rebelara contra la contingencia de lo ocurrido, al narrárselo, no se limita casi nunca a elegir una ordenación particular, a preferir unos detalles y dejar otros en la sombra, sino que recoge también de otros terrenos que no son el de la realidad²⁶⁹.

Es precisamente lo que pasa en *Nubosidad variable*. Mariana y Sofía rememoran sus experiencias gracias a la escritura, pero, en el manar de los recuerdos, las experiencias se entremezclan. Todo se funde; las evocaciones pasadas se juntan con las reflexiones del presente creando una nueva perspectiva de los recuerdos, de los añicos de espejo.

En suma, memoria y experiencias diferentes. A este propósito José Teruel afirma:

²⁶⁷ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob.cit., pág. 220.

²⁶⁸ Antonio Torres Torres, “La perspectiva narrativa en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité”, en *Anuario de estudios filológicos*, vol. 18, 1995, pág. 505.

²⁶⁹ Martín Gaité, *La búsqueda de interlocutor*, ob. cit., págs. 23-4.

Continuamente nuestras narradoras interrumpen su relato para comentar cómo la técnica del *collage* y el vaivén en la cronología son los únicos soportes para enhebrar y tratar de entender historias arrinconadas, emociones inesperadas, espacios en blanco entre lo que fue y lo que pudo haber sido. El *collage* es el único posible orden, ante el desorden de la memoria²⁷⁰.

Por lo tanto, la escritura puede considerarse la actividad principal de toda la novela; las mujeres vuelven a correr con el pensamiento sus propias experiencias en unas cartas que más bien pueden considerarse una especie de “diarios íntimos”.

A lo largo de todo mi trabajo, he subrayado la importancia que Carmen Martín Gaité atribuye al interlocutor; el acto de escribir, pues, no queda aislado sino se funda completamente con otra función humana: la oralidad.

La función mayéutica que tiene sobre ella [Carmen Martín Gaité] el interlocutor es muy conocida y no sorprende que en sus *Cuadernos de todo* la conversación se considere la forja de cualquier texto bien escrito, tanto ficticio como testimonial. Contar una historia de viva voz a alguien dispuesto a escucharla y a rebatirla moldea el argumento y la andadura del relato, que necesita muchos ensayos antes de ser trasvasado a la página²⁷¹.

Sin embargo ¿cuál es la diferencia entre un texto escrito y algo que se cuenta y se escucha?

Según Walter Ong, la «“escritura” en su acepción más estricta»²⁷² se concibe como «un sistema codificado de signos visibles por medio del cual un escritor podía determinar las palabras exactas que el lector generaría a partir del texto»²⁷³. Se comprende, pues, que un texto escrito puede ser leído y revisado tantas veces cuantas uno quiera, en cualquier tiempo y en cualquier lugar. Al

²⁷⁰ José Teruel, “La ficción autobiográfica de tres mujeres: *Nubosidad variable*”, en *Confluencia*, vol. 13, núm 1, 1997, pág. 66.

²⁷¹ Elide Pittarello, “Cuadernos de todo”, en *Ínsula*, 769-770, enero-febrero 2011, pág. 11.

²⁷² Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pág. 87.

²⁷³ *Ibidem*.

contrario, en la oralidad juegan un papel determinante el contexto en el que se colocan receptor y emisor.

A pesar de que oralidad y escritura se diferencian mucho en la manera de comunicar un mensaje, estos dos medios de comunicación dependen al uno del otro; más bien: «La escritura nunca puede prescindir de la oralidad.[...] La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad»²⁷⁴. Se nota, pues, algo puramente lógico: el ser humano se expresa a través de la palabra, comunica con los otros individuos es decir utiliza la comunicación oral. Se puede suponer, pues, que la oralidad nace en cuanto aparece el mundo; lo que, en cambio, no es una hipótesis sino una certeza es el hecho de que sin comunicación oral nunca se podría hablar de escritura. Oralidad y escritura pueden considerarse interdependientes por lo que se refiere a la organización de la sociedad: las relaciones entre los individuos no podrían existir sin una de las dos. Aplicando este discurso teórico a la trama de *Nubosidad variable*, se comprende cómo la oralidad ha sido fundamental para que las dos protagonistas logran salir de sus laberintos psicológicos. Sofía y Mariana, gracias a la escritura, cumplen un viaje introspectivo que les permite reflexionar sobre sus vidas y por fin tomar una decisión. Sin embargo, los textos que ellas producen surgen de la oralidad. Se notan, en efecto, las conversaciones de Sofía con Daría o con su hijas o bien las discusiones de Mariana con Raimundo, Silvia y Manuel. En una palabra: se nota la oralidad. Oralidad que gracias la voluntad de las dos mujeres se convierte en algo escrito, en un texto que podrá ser leído más de una vez. Cabe subrayar que las cartas de las dos mujeres no surgen de unas conversaciones que se dan entre las dos. Sofía y Mariana escriben y cada una tiene como punto de referencia la otra. El manar de sus pensamientos se da gracias a una “conversación ficticia”; es decir ninguna de las dos tiene ante sí misma un interlocutor. Al contrario ante ellas se hallan sólo unos papeles en los que las dos mujeres se meten de cabeza en la narración de sus experiencias pasadas. Es una escritura epistolar donde el receptor

²⁷⁴ *Ibidem*, pág. 17.

está establecido de antemano, aunque no aparezca físicamente, a tal extremo que la escritura se acerca mucho a las características de la comunicación oral.

Pues, cualquier objeto, donde la escritura ha dejado su huella, se convierte en algo precioso para el individuo, algo que, en el momento en el que se lee, puede rememorar unas experiencias pasadas. En otras palabras la escritura es también recuerdo.

Por lo tanto se puede afirmar que la escritura es como una “terapia literaria” para las dos mujeres: «Escribir cartas- o siquiera el hecho de escribir- es una manera de conocerse, de descubrir los recodos oscuros de la mente y, mediante la narración de los detalles de su vida, le permite capturar su autoconsciencia personal»²⁷⁵. En otras palabras, las dos mujeres necesitan la escritura para sobrevivir. En efecto Mariana afirma: «[...] necesito más que nunca escribir, Sofia»²⁷⁶ y subraya que «la escritura misma tal como va segregándose y echando corteza, plasmándose en los perfiles que la mirada descubre y trasiega en palabra; con ella engendro mi patria indiscutible, aunque sujeta a mudanza»²⁷⁷. Igualmente, Sofia pone en evidencia que el escribir es una actividad que desempeña desde que era joven: «tenía que ponerme a escribir: ése era el único refugio posible»²⁷⁸.

Sin embargo, el intercambio epistolar no es una novedad para las dos mujeres. A lo largo de la novela, en efecto, se da a conocer que Sofia y Mariana, en juventud, se intercambiaban cartas. Se trataba de un juego en el que Sofia, la más experta en literatura, imponía las reglas. Mariana, antes de ponerse a escribir su primera carta para Sofia, las recuerda:

Lo primero de todo, ponerse en postura cómoda y elegir un rincón grato, ya sea local cerrado o al aire libre. Luego, dar noticia un poco detallada de ese lugar, igual que se describe previamente el escenario donde va a desarrollarse un texto teatral, es de día, en primer término sofá, por el lateral derecha puerta

²⁷⁵ Suzanne LaLonde, “Una perspectiva psicoanalítica de *Nubosidad Variable* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 45, 2010, disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/nubocmg.html>

²⁷⁶ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob. cit., pág. 368.

²⁷⁷ *Ibidem*, pág. 311.

²⁷⁸ *Ibidem*, pág. 340.

que da al jardín, lo que sea, para que el destinatario de la carta se oriente y pueda meterse en situación desde el principio²⁷⁹.

Sin embargo, después de casi treinta años, las dos mujeres ya no consideran la escritura como un juego sino, como se he evidenciado, para ellas resulta ser una terapia.

Quiero focalizarme ahora en la manera de escribir de las dos mujeres. Tras haber establecido que no se trata de un usual intercambio epistolar, se ha subrayado que la única carta que las dos envían es la primera que escriben. Luego, las dos mujeres siguen relatando sus experiencias pero de una manera un poco distinta: Sofía utiliza unos cuadernos para sus cuentos en cambio Mariana sigue con el método de las cartas. Esta distinción del canal de comunicación lleva a la utilización de un código diferente por parte de las dos mujeres hasta tal punto que «se podría llamar un experimento de “diferencia lingüística”»²⁸⁰.

Sofía, desde que era pequeña, es una aficionada a la literatura. De joven escribía mucho, inventándose no sólo poemas y novelas sino también palabras. Cuando iba a la escuela su profesor de Literatura, Pedro Larroque, seguía diciéndole: «No deje nunca el cazamariposas. Es uno de los entretenimientos más sanos: atrapar palabras y jugar con ellas»²⁸¹. La actitud lúdica de Sofía frente al lenguaje permanece también de adulta; se ve, en efecto, que con su hija Encarna comunica como si estuviera en un mundo hechizado donde «unos hombres pequeños que se posan en las copas de los árboles»²⁸² cuentan unas historias. En suma, «Sofía, en su escritura, incorpora un léxico suyo[...] que comparte con sus hijas, su madre, hasta con las dos asistentas: el “refu,” “el camfornio,” “sufrido,” “la tubería del alma,” etc»²⁸³.

²⁷⁹ *Ibidem*, pág. 206.

²⁸⁰ Barbara Zecchi, “Inconsciente genérico, feminismo y Nubosidad Variable de Carmen Martín Gaité”, en *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, volumen CLXXXII n° 720, julio-agosto 2006, pág. 531.

²⁸¹ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob. cit., pág. 296.

²⁸² Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob. cit., pág. 463.

²⁸³ Zecchi, “Inconsciente genérico, feminismo y Nubosidad Variable de Carmen Martín Gaité”, ob. cit., pág. 531.

Al contrario Mariana utiliza una «“escritura del cuerpo”»²⁸⁴. Lo que se observa, en efecto es que ella «se preocupa por su aspecto físico, mantiene una vida sexual más activa (de ella sabemos que tuvo una importante relación con un hombre más joven) y está escribiendo un ensayo sobre el erotismo»²⁸⁵. Es Mariana misma, en efecto, la que califica la escritura como un «striptease solitario[...], el placer de respirar y de ejercitar la propia voz en sus distintas modalidades de tristeza, indignación o entusiasmo: no hay otro elemento base»²⁸⁶. En suma, para Mariana «lo erótico es el ejercicio mismo de escribir»²⁸⁷.

La diferencia en la manera de escribir queda evidente; sin embargo quiero focalizarme en esta distinción y analizar los métodos que las dos mujeres utilizan para escribir. Es aquí donde remonta la diferencia más evidente entre las dos: Sofia rellena sus cuadernos, es decir utiliza una escritura a mano, en cambio Mariana utiliza una máquina de escribir como subraya en una de sus cartas: «Sólo podía pensar en una frase que había dejado a medias en la máquina de escribir [...]»²⁸⁸. Se comprende, así, por qué los cuentos de las dos mujeres difieren mucho. En todas sus cartas, Mariana relata unas experiencias próximas a su vida, algo que le ha pasado desde hace pocos días; hay referencias a su juventud pero son pocas y desprovistas de detalles. En cambio Sofia refiere sus experiencias juveniles: está rodeada por el mundo de los recuerdos. Esto pasa gracias a la escritura a mano porque «En la criatura humana la mano es mucho más que un órgano prensil. Cada obra o gesto de la mano surge de la palabra, se basa en el pensamiento, especialmente si atañe a la escritura»²⁸⁹. Se comprende, pues, que los cuadernos que rellena Sofia son el resultado del manar de sus pensamientos, de sus recuerdos. Ella escribe lo que en aquel momento está pensando, las experiencias que recuerda al ver un determinado objeto. Escribe sin frenos porque no hay obstáculos entre ella y su pensamiento; más bien su mano escribe teniendo como única referencia su

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob. cit., pág. 310.

²⁸⁷ Zecchi, “Inconsciente genérico, feminismo y Nubosidad Variable de Carmen Martín Gaité”, ob. cit., pág. 531.

²⁸⁸ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob. cit., pág. 314.

²⁸⁹ Pittarello, “Cuadernos de todo”, ob. cit., pág. 10.

pensamiento. Por contra, Mariana tiene ante ella un instrumento; ella tiene que teclear así que su texto no surge directamente de sus manos. Se ve, en efecto, que su ensayo sobre el erotismo no logra tomar forma: «[...] me he puesto a revisar mis apuntes sobre el erotismo. Llevo un rato con ello, pero está siendo peor el remedio que la enfermedad, porque no me gusta nada de lo que tengo escrito»²⁹⁰.

En conclusión, este recorrido ha sido necesario para poner en luz lo que un simple texto escrito puede sugerir a un individuo. Un cuaderno, una carta, un papel pueden considerarse en apariencia como simples objetos, sin embargo se ha visto cómo dentro de ellos puede caber la vida de un individuo.

²⁹⁰ Martín Gaité, *Nubosidad variable*, ob. cit., pág. 290.

V

Irse de casa

En marzo de 1998, Carmen Martín Gaité concluye *Irse de casa*²⁹¹, obra que se publica en el mismo año y que puede considerarse su última novela completa ya que *Los parentescos* (obra que se analizará en el próximo capítulo) no pudo concluirse por la muerte de la escritora.

El papel central de esta novela lo tiene Amparo Miranda y su decisión de regresar a su ciudad natal tras cuarenta años de estancia en Nueva York. Ella emigró a la metrópoli con su madre, cuando era joven; ahora trabaja allí y es una famosa diseñadora de modas. Amparo Miranda llega a su pueblo de origen, en la provincia española, como si fuese una desconocida; utiliza incluso otro nombre: lady Drake. No quiere que los otros la reconozcan, pero al mismo tiempo quiere ver su pueblo con “ojos nuevos”. Sin embargo, en este simple enredo confluyen otras historias. Jurado Morales lo subraya muy bien: «[...] el narrador toma como pretexto el viaje de Amparo a su ciudad natal para ir presentando un ramillete de historias individuales pertenecientes, entre otros, a los Miranda, los Roca, los Bores, los Moret, y los Sánchez del Olmo»²⁹². Las historias de estos personajes se entremezclan y que cada individuo tiene una relación con los otros. El punto en común entre ellos se encuentra en el título de la novela: *Irse de casa*. En efecto, cada personaje empieza un camino que lo aleja de su hogar.

Irse de casa se presenta como la novela de la memoria. Amparo Miranda vuelve, tras mucho tiempo, a su pueblo natal. Como se puede suponer, en ella afloran las experiencias pasadas. Un papel ejemplar hay que atribuirlo a los objetos. Como ya he puesto en evidencia en las otras novelas

²⁹¹ Martín Gaité, *Irse de casa*, en *Novelas II*, ob.cit., págs. 1061-1352.

²⁹² Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, ob.cit., pág. 343.

que he analizado, los objetos llevan las huellas de la memoria. Cabe recordar la importancia del baúl para la abuela Matilde en *Retahílas*. Incluso en *Irse de casa*, unos objetos resultarán esenciales para despertar los recuerdos de la protagonista. Sin embargo, *Irse de casa* no es sólo una novela de la memoria sino también del olvido. Durante sus cuarenta años de estancia en Nueva York, Amparo no quiso pensar en su pasado, en las experiencias que tuvo y que la hicieron sufrir. Sobre todo no pensó en el hecho de que creció sin una figura paterna y con una madre que le impuso una educación muy dura. Amparo prefirió no recordar nada de esto. Sin embargo este viaje «le ha servido para darse cuenta de muchas cosas, por ejemplo de que el pasado no tiene por qué ser un tumor maligno»²⁹³. Jurado Morales pone en evidencia que: «Junto a *Nubosidad variable*, probablemente *Irse de casa* sea de entre las novelas de la escritora aquella en la que mayor importancia cobra el continuo juego entre el olvido y la evocación»²⁹⁴.

5.1 El guión

Entre todos los objetos que se encuentran en esta novela, sin duda, el guión desempeña un papel central. Al nombrar “el guión” me refiero al texto que Jeremy Drake, el hijo de Amparo Miranda, escribió: *La calle del Olvido (variaciones sobre un tema de J.D.)*. Éste se funda en las experiencias de la juventud de su madre, los recuerdos que ella contó a su hijo.

Frente a la desaparición de la madre, los hijos de Amparo, Jeremy y María, piensan en las posibles metas de aquel viaje “desconocido” a todos. Los dos aluden a la posibilidad de un regreso de su madre a su pueblo natal y a medida que la conversación entre los dos avanza, su hipótesis se concretiza:

- La semana que viene es su cumpleaños. ¿No te acordabas?

²⁹³ Martín Gaité, *Irse de casa*, ob.cit., pág. 1327.

²⁹⁴ Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, ob. cit., pág. 404.

- No. ¡Es verdad! ¿Y crees que necesita revisar el pasado como la señora de tu película?
- Claro, está copiando mi argumento. Se lo he contado varias veces, en versiones distintas...
- Bueno, eso ya se supone, tratándose de ti -interrumpió María.
- Da lo mismo, ella entiende de qué va. No me ha querido financiar la película, pero la está copiando[...]»²⁹⁵.

En efecto, Jeremy y María no se equivocan. El deseo de regresar a su pueblo permanecía en Amparo ya desde hacía unos años; sin embargo, ella nunca logró tomar una decisión definitiva para enfrentar el viaje de Estados Unidos a España. El guión de su hijo, pues, puede definirse como el catalizador de su viaje. Sin embargo, al inicio de su viaje, lady Drake se mueve al interior de su ciudad natal sin meta alguna. Sigue el recorrido de su pensamiento y vagabundea por la ciudad. Sólo posteriormente se dará cuenta de que el guión es el objeto que le permitió regresar a su pueblo. Precisamente: «recién concluida la relectura al sexto día de estancia en su ciudad, Amparo supo con certeza no sólo que ese texto había sido el desencadenante del viaje emprendido, sino que se había movido a su dictado desde que llegó»²⁹⁶. Es justamente tras esta toma de conciencia que lady Drake comprende que no puede seguir permaneciendo en España con la misma actitud que tuvo durante toda su vida, es decir la de olvidarse de la joven Amparo, de su adolescencia, de la que ella fue antes de emigrar al “Nuevo Mundo” con su madre. Amparo comprende que hay que encarar las situaciones: «Me quiero salir del guión de Jeremy -dijo-. Ir de verdad a la calle del Olvido»²⁹⁷. Y ella respetará sus intenciones puesto que se adentra en las calles de la pequeña ciudad española y por fin llega a la calle del Olvido, lugar donde transcurrió su adolescencia. Allí estaba su casa, el taller de su madre, la casa de su mejor y única amiga, Olimpia. Tras cuarenta años todo ha cambiado, como es lógico; sin embargo, los recuerdos de Amparo afloran en cuanto ella pisa aquella calle. Ella tiene «muchas cosas que apuntar para inyectarle vida al guión de Jeremy»²⁹⁸ hasta

²⁹⁵ Martín Gaité, *Irse de casa*, ob.cit., pág. 1084.

²⁹⁶ *Ibidem*, págs. 1232-3.

²⁹⁷ *Ibidem*, pág. 1233.

²⁹⁸ *Ibidem*, pág. 1243.

tal extremo que, al regresar a Estados Unidos, todo le parece evidente: quiere estrenar *La calle del Olvido* «porque ha sido el germen de todo»²⁹⁹ aunque, tras su toma de conciencia, precisa que «hay que meterle más cosas. Muchas más cosas»³⁰⁰.

Se nota, pues, que el papel del guión es determinante en esta obra. Al llegar a su ciudad natal Amparo sigue perfectamente, sin darse cuenta, la historia que su hijo escribió es decir sus experiencias pasadas. Sin embargo, luego se da cuenta de que tiene que ponerse cara a cara con las situaciones. Sólo así comprenderá que no tiene que olvidarse de su adolescencia a pesar de que no le recuerda experiencias positivas. En suma, el guión se convierte en el “objeto-conductor” de toda la obra. Antes de todo se presenta como elemento de rememoración y posteriormente se convierte en algo que se modifica a medida que Amparo se mueve al interior de la ciudad, incluyendo nuevas experiencias.

5.2 Las huellas del pasado en los objetos

Como he evidenciado muchas veces a lo largo de mi análisis, el pasado se condensa sobre todo en los objetos. Con esta afirmación quiero poner en luz la calidad rememorativa que el objeto despierta en el sujeto. Según lo que Husserl defiende, cada objeto tiene una correlación con el sujeto; se ha subrayado, luego, que la diferente percepción de un objeto no varía sólo de un individuo a otro, sino también en una misma persona. Muchos factores pueden influir en la relación sujeto-objeto y por lo tanto en las diferentes percepciones del sujeto: el estado psicofísico del individuo, el contexto social, el lugar donde se halla el objeto. Sin embargo, uno de los factores más relevantes es el del tiempo. El eje temporal le permite al sujeto tener otra visión de las cosas, volver a leerlas tras unos años cuando ya se han instalado en la cabeza como recuerdos.

²⁹⁹ *Ibíd.*, pág. 1352.

³⁰⁰ *Ibíd.*

En *Irse de casa* quiero evidenciar justamente la importancia que tiene el tiempo en la valoración de los objetos. Tras unos años, estas cosas despiertan en los personajes muchas experiencias vividas; los protagonistas de las novelas vuelven a recorrer con el pensamiento sus propias vidas.

5.2.1 El cuarto de costura

Jeremy y María Drake se preocupan por la desaparición de su madre. No saben dónde puede estar por lo tanto deciden encontrarse en la casa de ella para ver si hay algunas pistas para poderla reencontrar. Sin embargo encuentran sólo una carta donde Amparo le explica a María que tiene que alejarse de la ciudad, aislarse y quedarse a solas. Además, añade que su hija no tiene que preocuparse y que regresará lo antes posible. Lo que quiero evidenciar de este reencuentro entre Jeremy y María se relaciona con la función del recuerdo en los objetos. Los hijos de Amparo están en el «cuartito de costura»³⁰¹, una habitación de la casa de su madre que se contrapone al lujo de los otros cuartos. Allí cada objeto se coloca sobre otro creando una confusión general. Los objetos, pues, se disponen sin orden: «la máquina de coser, una Singer antigua, el maniquí, el enorme pupitre donde los hilos, retales, tijeras y cuadernos convivían armoniosamente, la lámpara de cristalitos, el retrato grande y feo de la abuela [...] los almohadones sobre los que descansaba ahora la cabeza de María»³⁰². Objetos diferentes se amontonan en aquel cuarto y despiertan en Jeremy y en María unos recuerdos de su madre.

Se ve claramente la relación entre el cuarto de costura de *Irse de casa* y el cuarto de atrás de la novela homónima de 1978. En estos cuartos los personajes de las novelas de Martín Gaité descubren objetos que para ellos se han convertido en cosas. El aparador o bien la cajita de oro no dejan indiferente a “C”, al contrario, gracias a ellos, ella recupera unas experiencias de su pasado. El mismo procedimiento se encuentra en el cuarto de costura en *Irse de casa*. Todas las cosas que están

³⁰¹ *Ibidem*, pág. 1076.

³⁰² *Ibidem*, pág. 1077.

allí se relacionan con Amparo y con su trabajo. Ella se refugia allí para dar a luz sus creaciones. Es su reino. De la misma manera que el cuarto de atrás era el reino de “C.” y sus amigos cuando era pequeña. El cuarto de costura se convierte así «en recodo clandestino de subversión, en escondite y nido»³⁰³.

Se define, cada vez más, la trayectoria de Carmen Martín Gaité. «En la narrativa de esta escritora, las piezas más recónditas de una casa atesoran la vivencia de sus habitantes, dado que *ser* es forma de *estar* que involucra físicamente todos los sentidos. Quien se refugia en ellas es un haz de sinestesias ópticas, táctiles, gustativas, olfativas y sonoras[...]»³⁰⁴.

5.2.2 El armario

Pasado, recuerdos y objetos se funden en uno de los episodios decisivos y centrales de la novela. Amparo Miranda, bajo la identidad de lady Drake, va a una peluquería. En realidad no es una peluquería cualquiera sino la de Tarsi del Olmo, un personaje al que la narradora ya había presentado al lector. Sin embargo, hasta este punto de la novela, no hay ninguna relación entre Amparo y Tarsi. El episodio sobre el que quiero focalizarme se presenta al lector como una situación puesta en las manos del destino. En efecto Amparo, antes de salir de la peluquería, tiene que ir al servicio. Sin embargo, el cuarto de baño que está en la peluquería no funciona, así que Tarsi la invita a ir al de su casa. Su piso, en efecto, comunica con la tienda. Es justamente saliendo del baño que Amparo siente curiosidad por aquella casa; finalmente cede al ímpetu de descubrir lo que está dentro de una habitación que descubre frente a ella. En cuanto entra «retrocedió sobrecogida y se quedó inmóvil, como si acabara de aparecer ante sus ojos el fantasma de un pariente muerto»³⁰⁵. Sin embargo no se trata de una persona sino de un objeto, precisamente de una

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Elide Pittarello, “La mirada inocente: «Los parentescos»”, prólogo a Martín Gaité, en *Novelas II*, ob. cit., pág. 36.

³⁰⁵ Martín Gaité, *Irse de casa*, ob.cit., pág. 1211.

cosa. Amparo no podía equivocarse; «Lo había reconocido, era su viejo armario de luna, ante el cual había reído y llorado tantas veces, y hablado en voz secreta [...]»³⁰⁶. Aunque al inicio piensa que

podía haber otros armarios iguales, muchos muebles se hacen en serie, pero volvió a fijarse y no, los tiradores de la puerta y del cajón inferior los habían elegido su madre y ella [...] y eran éstos, con seis círculos y una flor en medio, estaban proclamando a gritos la identidad del armario: su armario³⁰⁷.

Se nota, pues, el valor fundamental de este mueble. Ella lo reconocería entre millones de otros muebles porque es el armario que tenía en su casa cuando era joven. Este objeto despierta en ella las experiencias vividas en el período de la adolescencia: a partir de la falta de su padre hasta la difícil relación con su madre. El porqué de su colocación en aquel piso se descubre en seguida: cuando Amparo y su madre se mudaron a Nueva York dejaron muchos objetos en España por una cuestión de comodidad; «la primera oficiala de Ramona-Modas heredó casi todo lo sobrante»³⁰⁸, es decir la madre de Tarsi, la peluquera.

El armario de luna, pues, como cada objeto, lleva en sí muchas referencias que para la mayoría de los sujetos no son relevantes; al contrario, para Amparo Miranda aquel mueble encierra en sí la historia de su adolescencia.

5.2.3 La pulsera

Este objeto se menciona sólo dos veces a lo largo de la novela; sin embargo para Amparo tiene una importancia fundamental. A lo largo del capítulo quince el lector se entera de la difícil adolescencia de Amparo. Su madre Ramona la había crecido sola, puesto que su hija nació de una relación con un militar. Amparo supo la verdad sólo cuando tenía once años y esta noticia la hirió

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Ibidem*, pág. 1212.

³⁰⁸ *Ibidem*.

mucho. Durante toda su vida le faltará la presencia de un padre que nunca tuvo. A los quince años, su madre le da una pulsera de oro que su padre quería que recibiese como regalo en aquel día: «Desde que cumplió quince años llevaba puesta la pulsera de oro, pero no le gustaba lucirla, era un secreto, se la acariciaba con los dedos de la otra mano por debajo de la manga de los abrigos y cuando llegaba el verano no se la ponía. Nada más Abel Bores se la había visto»³⁰⁹. Después de cuarenta años, Abel Bores no se había olvidado de aquella pulsera. Cuando vuelve a encontrarse con Amparo, al ver aquella joya le asegura a la mujer: «Nunca se lo dije a nadie, te lo juro. ¿Me crees?»³¹⁰.

Incluso con este objeto se nota la fundamental importancia que las cosas tienen para despertar los recuerdos. Sólo Amparo y Abel (también Ramona que se la ha entregado a su hija) saben lo que representa aquella pulsera. Sin embargo, Amparo quiere ocultarla, no quiere que los otros la vean. Para ella aquella pulsera no es sólo el regalo de un padre al que nunca conoció; aquella pulsera representa todas las experiencias que no pudo vivir con él. Es algo precioso porque aquella pulsera es el único elemento material que le recuerda a su padre.

³⁰⁹ *Ibidem*, pág. 1219.

³¹⁰ *Ibidem*, pág. 1332.

VI

Los parentescos

La afición de Carmen Martín Gaité a la escritura sigue hasta finales de sus días. En el año 2000, a la edad de 74 años, sigue escribiendo. Éste, desafortunadamente, será el año de su muerte. Ella dejará inacabada la novela que estaba escribiendo: *Los parentescos*³¹¹. Sin embargo su éxito como escritora y literata no permitirá que su obra se conserve dentro de un cajón a oscuras de todos. Según explica Belén Gopegui, en el prólogo de la novela, en Martín Gaité se formuló la idea de entregar la primera parte de su novela a la editorial Anagrama; sin embargo no lo hizo. Ella siguió escribiendo hasta que su bolígrafo se paró al comienzo del quinto capítulo de la segunda parte de la novela³¹². Sin embargo, Ana María Martín Gaité, su hermana, recogerá los cuadernos y los dará a la imprenta. *Los parentescos*, pues, es más que una publicación póstuma de una obra incompleta de la escritora salmantina. Es un homenaje a una escritora que el público de lectores siempre apreció.

Como justamente observa Ricardo Senabre, resulta ser un trabajo difícil, más bien imposible, presumir las intenciones de la escritora sobre la continuación de la novela y cuánto ella hubiera podido extenderse en los laberintos narrativos. Según el crítico queda claro que la mayoría de la obra tendría aun que escribirse porque Martín Gaité presenta a muchos personajes y deja abiertas muchas pistas. Esto parece indicar que le faltaba mucho para llegar a una conclusión³¹³.

Los parentescos es la historia de Baltasar, (Balta, Balti, Baltita según los diversos apodos que los miembros de su familia le atribuyen) chico de diecisiete años, que intenta reconstruir la historia de

³¹¹ Martín Gaité, *Los parentescos* en *Novelas II*, ob.cit., págs. 1351-1521.

³¹² Cf. Belén Gopegui, “El redondel de luz”, prólogo a Carmen Martín Gaité, en *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, col. Narrativas Hispánicas, 2000, págs 20-1.

³¹³ Cf. Ricardo Senabre, “*Los parentescos*, Carmen Martín Gaité”, en *El Cultural*, 28 de febrero de 2001, disponible en http://www.elcultural.es/anteriores/28Febrero/otrasssecciones/libro_sem.htm

su familia. Como sugiere el título, él se fija en las conjeturas de los parentescos es decir en las diversas relaciones de sangre que existen entre los miembros de su familia. El trabajo no es fácil puesto que su padre y su madre han tenido otras relaciones. Baltasar, pues, tiene más de un hermanastro. En suma, al chico le resulta difícil comprender su pasado.

Como en todas las obras de Martín Gaité que pertenecen al período de la democracia, la reconstrucción del pasado sirve para comprender la situación presente del protagonista. Mariana y Sofía, en *Nubosidad variable*, recuerdan las experiencias de su adolescencia y su amistad en aquella época, Amparo Miranda, en *Irse de casa*, recuerda el período en el que estuvo con su madre en España. En *Los parentescos*, Baltasar empieza su viaje de rememoración a partir de su niñez pasada en Segovia, en la «casa zurriburri»³¹⁴. De aquí empieza su narración y la escritora evidencia, como siempre detalladamente, el mundo que rodea a los personajes de sus obras. Como en *Irse de casa*, incluso en esta novela se encuentra el juego dialéctico entre la memoria y el olvido. «Baltasar intenta seguir un proceso de memoria selectiva para recuperar lo verdaderamente esencial de su pasado»³¹⁵.

La recuperación del pasado es un hito en las novelas de Martín Gaité. La mayoría de las veces los personajes se exponen en primera persona y cuentan sus vivencias. Se ha visto en *El cuarto de atrás* y se nota también en *Los parentescos*. En la última novela de la escritora se constata «la existencia de una doble identidad en el narrador-personaje: el Yo de la experiencia que vivió los avatares familiares y el Yo de la narración que a sus dieciocho años decide evocarlos»³¹⁶. Incluso en la novela de 1978, existía este “desdoblamiento” de la identidad. Sin embargo, como Jurado Morales subraya, la distancia entre el presente y el pasado es diferente en los dos narradores; para “C.” se trata de casi cincuenta años, al contrario Baltasar retrocede sólo una decena de años. Está claro, pues, que los dos personajes cumplen una revaloración de las experiencias y de los objetos que es

³¹⁴ Martín Gaité, *Los parentescos*, ob. cit., pág. 1369.

³¹⁵ Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, ob. cit., pág. 413.

³¹⁶ *Ibidem*, págs. 407-8.

totalmente distinta (teniendo en cuenta que se trata de situaciones diferentes): Baltasar sigue siendo un adolescente, “C.” ya no lo es.

6.1 Los títeres

Incluso en la última novela de Martín Gaité hay que poner atención al mundo de los objetos. El protagonista vuelve a construir su pasado marcando las etapas fundamentales de su niñez y de su adolescencia. Baltasar cuenta sus experiencias pasadas más importantes y el lector se da cuenta de que unos objetos en particular representan las etapas de su vida. Cabe recordar la indisoluble relación que cada objeto tiene con el sujeto y que, como Belén Gopegui afirma en el prólogo de la novela, «los detalles no significan nunca solos, los detalles significan porque forman parte, así las huellas que dejamos al pasar significan porque cuentan de dónde venimos o nuestro nombre»³¹⁷. Una huella muy importante, en *Los parentescos*, la dejan los títeres. Para el protagonista éstos se convierten en unos elementos indispensables para acceder a una nueva etapa de su vida; la alusión a los títeres seguirá a lo largo de toda la obra, ya que puede considerarse el elemento clave de la novela.

Sin embargo ¿por qué unos muñecos tendrían que tener una función tan importante para un niño? En el capítulo cinco, Baltasar contesta a esta pregunta. En efecto, narra su experiencia de espectador en una función de títeres en el Teatro Principal. Él tenía cuatro años y su hermano Máximo, junto con su novia Mati, lo habían llevado al teatro. Desde que comenzó *La libelula bondadosa*, Baltasar afirma «[...] se me borraron por completo Mati, Máximo, los niños alborotando, el patio de butacas y Segovia entera con su catedral, su alcázar y su río. Fue como arrancar a volar, como un viaje en globo. Mudar de piel»³¹⁸. El protagonista cae en éxtasis y no logra comprender lo que le está pasando:

³¹⁷ Gopegui, “El redondel de luz”, ob. cit., pág. 17.

³¹⁸ Martín Gaité, *Los parentescos*, ob.cit., págs. 1390-1.

Era algo que estaba pasando allí delante de mis narices, una historia que iba a cambiar mi vida. Y a los muñecos que lo contaban yo los veía como colegas, y completamente vivos. Lo de los hilos o alambres o lo que fuera me daba igual. No me fijaba. Lo importante es que ellos me miraban a mí, me avisaban, fijate bien, no se te olvide, actuaban para mí [...]»³¹⁹.

Los títeres que aparecen en escena son tres: un ogro, una princesa y una libélula. Sin embargo la atención del protagonista cae sobre el muñeco alado; a Baltasar le impresiona el hecho de que la libélula logre mediar entre los otros dos títeres. Ogro y princesa, en efecto, están riñendo y la libélula entra en el cuerpo del ogro para purificarle el alma y hacerlo bueno. Todas las veces que la libélula sale del cuerpo del ogro, la riña vuelve a empezar. Además Baltasar subraya que la “purificación” que la libélula cumple en el ogro le quita las fuerzas. Sin embargo, los otros títeres no podrían vivir sin ella.

En cuanto acaba de ver esta representación, Baltasar refleja y piensa: «Lo que saqué en consecuencia es que mis padres necesitaban una libélula. Que solos uno con otro se las arreglaban mal»³²⁰. En efecto, los padres de Baltasar no se llevan bien. En los capítulos anteriores, el protagonista cuenta una riña entre los dos; lo que resulta más importante es que la violencia de la escena se relaciona con el mismo objeto de la representación teatral: un muñeco. Baltasar recuerda que una tarde su padre llegó a casa muy nervioso y comenzó a gritar. Su madre, aficionada a la costura, estaba arreglando los faldones de un muñeco. A Baltasar le impresionó el acto de su padre «agarró el muñeco, se lo quitó de las manos y lo tiró al suelo. Cayó boca arriba, no sé si era un ángel o una libélula. Mamá se había quedado con una de las alas entre los dedos, enhebrada a la aguja»³²¹. Resulta evidente, pues, que cuando Baltasar ve la libélula en la representación teatral, el primer instinto que tiene es el de relacionarla con la riña que sus padres tuvieron. Hay que tener en cuenta

³¹⁹ *Ibidem*, pág. 1391.

³²⁰ *Ibidem*, pág. 1392.

³²¹ *Ibidem*, pág. 1371.

que cuando Baltasar ve aquella representación tiene sólo cuatro años. Por consiguiente, el niño cuando ve la libélula piensa en la que vio en su casa y que su padre destruyó; por lo tanto, Baltasar relaciona el ogro con su padre y la princesa con su madre: los dos necesitan la libélula para aplacar su riña.

Sin embargo, la importancia que este objeto tiene para el protagonista no se limita a una relación dentro de su familia. Cuando, tras unos años, volverá a recordar aquella experiencia, la clasificará como «el ecuador de mi mundo»³²². En efecto, su aventura en el mundo teatral sigue tras la representación. Él va a la trastienda y conoce a los titiriteros: a Bruno y a su mujer Elsa. Ve el mundo en el que trabajan, pasea entre los telones, se encamina por pasadizos oscuros, ve los títeres “sin vida”. Para Baltasar éste puede considerarse un viaje iniciático puesto que entra en una nueva etapa de su vida. En primer lugar porque Baltasar logra superar su «condición de “infante”(del latino *infans*: que no habla)»³²³; en efecto el mutismo del niño había preocupado toda la familia. Baltasar nunca había pronunciado una palabra hasta los cuatro años. Es precisamente su “viaje” en la trastienda de los titiriteros lo que le permite superar este estado. Todo ocurre en una situación muy banal: en la trastienda encuentra a un amigo de su hermana Lola que le pregunta por ella; Baltasar habla y le contesta: «Lola está en el cine»³²⁴.

En segundo lugar, el conocimiento de Bruno y de Elsa le permite aclarar unos puntos esenciales sobre los parentescos. En efecto, los titiriteros son los abuelos de sus hermanastros, puesto que el hijo de Bruno y Elsa, Gabriel, tuvo una relación con la madre de Baltasar. El protagonista, pues, descubre otros detalles de las relaciones entre los miembros de su familia. Por una parte, enriquecen su conocimiento, pero por otra complican su visión de las relaciones, porque él no sabe identificar con claridad los papeles que cada persona tiene en su familia. Además Baltasar descubre que Bruno y Elsa viven en el piso que está arriba de su casa. La representación, en la que presenció Baltasar,

³²² *Ibidem*, pág. 1437.

³²³ Pittarello, “La mirada inocente: «Los parentescos»”, *ob. cit.*, pág. 43.

³²⁴ Martín Gaité, *Los parentescos*, *ob. cit.*, pág. 1396.

sería la última para Bruno y Elsa. Dos años después de aquella fecha, los titiriteros deciden irse de aquella casa de Segovia; Baltasar va a despedirlos y Bruno le regala la libélula «para renovar el alma de alguien»³²⁵. Para Baltasar es más que un tesoro puesto que «la tenía encerrada con llave en un cajón»³²⁶. La conclusión que saca el protagonista de aquella experiencia, es que, muchas veces, las relaciones son más estables entre unas personas que no tienen ninguna relación de parentesco. Baltasar alude a su abuela a la que nunca conoció (relación sobre la cual me detendré en los párrafos siguientes). Este títere, pues, es más fuerte que un lazo de sangre porque establece una relación entre el protagonista y Bruno.

Un simple muñeco, pues, es suficiente para Baltasar para ver el mundo con ojos distintos y para comprender lo que lo rodea. La libélula es lo más importante que tiene, lo que le permite refugiarse en un mundo imaginario. A este propósito Jurado Morales compara la libélula con la cajita dorada de *El cuarto de atrás*:

Libelula, cajita dorada [...] son los talismanes necesarios para acceder al mundo de la magia, de la fantasía, de la imaginación, y las herramientas necesarias para renovar el alma y orientar el destino de unos personajes que se niegan a vivir en una realidad anodina. Simbólicamente, esa misma tarde comenzó a hablar³²⁷.

6.2 El tapiz

Este objeto, que se coloca en el pasillo de la casa de Baltasar, es un elemento muy importante para la novela. No es sólo un adorno para embellecer la casa, sino un medio de comunicación entre dos mundos. Se ha visto cómo la libélula constituye un lazo que une al protagonista y a Bruno; el títere crea un vínculo entre los dos. De la misma manera, el tapiz funciona de intermediario entre ellos.

³²⁵ *Ibidem*, pág. 1445.

³²⁶ *Ibidem*, pág. 1460.

³²⁷ Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, ob. cit., pág. 370.

Detrás de este objeto confluyen dos mundos: el de Baltasar y su familia y el de Bruno, Elsa y los títeres. Baltasar descubre por casualidad este “pasaje secreto”. Una noche se despierta y no ve a su hermana Lola en su cama; se levanta para ver dónde puede estar y cuando se acerca al tapiz, Baltasar nota que «Al otro lado se oía ruido de pasos llegando. “¿Será que estoy dormido todavía?”»³²⁸, es lo que Baltasar piensa. Sin embargo, lo que ve no es el fruto del ensueño, sino es realidad; en efecto, unos segundos después, detrás del tapiz aparece su hermana Lola que no da ninguna explicación a su hermanastro de lo que estaba haciendo allí. Baltasar, al día siguiente, vuelve delante del tapiz y descubre que «detrás había una puerta. [...] Aquella puerta [...] comunicaba con la casa de los vecinos de arriba»³²⁹. El protagonista tiene la confirmación de su suposición cuando se encuentra en casa de Bruno y Elsa, tras la representación teatral. Baltasar mira detalladamente una esquina del piso de los titiriteros; allí había una puerta aunque no parecía tal porque «Tenía clavado un tapiz que hacía juego con el de la casa, sólo que en vez de la bailarina era un enano jorobado con gorro en punta y cascabeles en los pies el que hacía piruetas. Pero los señores bebiendo eran los mismos, sus botas, sus sombreros, todo igual»³³⁰. Así que Baltasar se da cuenta de la semejanza entre los dos tapices: el de su casa y el de la casa de los titiriteros. Por lo tanto, cuando distingue que detrás de aquella puerta estaba «la escalera que llevaba al pasillo de abajo»³³¹ no se asombra y no tiene miedo, al contrario se emperrea y exclama: «Quiero bajar por el tapiz»³³². Y es justamente lo que hará.

Este objeto, pues, es el medio de comunicación gracias al cual el protagonista se relaciona con los abuelos de sus hermanastros o bien los suegros de su madre. Para Baltasar, Bruno y Elsa son unos desconocidos, ya que no tienen ninguna relación de parentesco con él. Sin embargo, gracias a los objetos (libélula y tapiz), Baltasar logra relacionarse con ellos. A este propósito, la importancia del tapiz como elemento de comunicación se pone en evidencia cuando Bruno y Elsa deciden marcharse

³²⁸ Martín Gaité, *Los parentescos*, ob.cit., pág. 1382.

³²⁹ *Ibidem*, pág. 1383.

³³⁰ *Ibidem*, pág. 1408.

³³¹ *Ibidem*.

³³² *Ibidem*, pág. 1409.

de Segovia. Los titiriteros se mudan y aquel “pasaje secreto” que conecta los dos pisos ya no tiene necesidad de existir. «[...] empezaron a oírse golpes en el piso de arriba, porque habían entrado los obreros. El tapiz de la bailarina lo enrollaron y no sé adónde iría a parar»³³³. Es lo que Baltasar refiere.

6.3 El cambio de cuarto

Otra experiencia que marca la adolescencia de Baltasar es la que se refiere a su cambio de cuarto. Su importancia se evidencia en la afirmación del protagonista: «Mi cama había cambiado de sitio, sí. A eso también se le podía llamar viaje»³³⁴. El período en el que el protagonista cambia su cuarto coincide con el de la mudanza de sus hermanos Lola y Máximo a Italia. Baltasar sufrió mucho porque ellos se fueron sin despedirse. Por lo tanto, su felicidad por su nuevo cuarto disminuye a causa de este acontecimiento. Su hermano Pedro lo ayuda en la mudanza de sus cosas de un cuarto al otro. La atención de Baltasar se concentra en unos objetos que marcaron sus pocos años de existencia: su cuna azul y el póster de la fonética. Estos dos elementos pueden considerarse las cosas que más fueron relevantes en su infancia; la cuna donde dormía y la fonética, su interés desde que era pequeño que, para él, es también el germen de su mutismo.

En el nuevo cuarto de Baltasar se encuentran, pues, objetos personales pero también objetos heredados. En efecto, tras unos días de su mudanza, Baltasar entra en su cuarto y algo ha cambiado: «Tenía una mesa con su silla, una alfombra con dibujos en rojo y verde y una butaca. Todo un poco usado, pero preciosos»³³⁵. La primera consideración que el protagonista hace es que su madre le había comprado unos muebles de segunda mano para su «casita de papel»³³⁶, puesto que él se lo había pedido. Sin embargo, Baltasar no piensa que estos muebles, que visualmente se muestran

³³³ *Ibíd.*, pág. 1459.

³³⁴ *Ibíd.*, pág. 1435.

³³⁵ *Ibíd.*, pág. 1441.

³³⁶ *Ibíd.*

como objetos ya utilizados, tengan en sí una historia y una herencia de unas personas a las que él conoce muy bien: son los muebles de los titiriteros. En efecto, luego Bruno le dice a Baltasar: «A ti te faltaban y a mí me sobraban»³³⁷ y lo invita a subir a su casa «tal vez quiera elegir alguna otra cosita de las que ya a nosotros ya no nos sirven»³³⁸.

He aquí la herencia de los objetos, la que ya he analizado en *Retahilas*. Sin embargo el baúl, en aquella novela, era para Eulalia la fuente de los recuerdos de su abuela. Dentro de aquel objeto se encuentra toda la vida de Matilde. Al contrario, en *Los parentescos* los muebles que dejan en herencia los titiriteros llevan unos recuerdos desconocidos a Baltasar. Él, mirando aquellos muebles, se acordará de Bruno y de Elsa, pero volcará en aquellos objetos otras emociones; los considerará “cosas” según otros puntos de vistas, otras perspectivas. Vuelve a aparecer, pues, la «*translatio imperii*»³³⁹ de la que habla Bodei. Los objetos se suceden de una persona a otra para que «la loro vita possa continuare anche dopo la morte o la lontananza di chi li custodiva»³⁴⁰.

6.4 La herencia paterna

En el párrafo anterior, se ha analizado la herencia que Bruno le deja al protagonista. Los muebles que Baltasar tiene en su cuarto lo enorgullecen. Está muy contento de que los titiriteros se los hayan dejado. Por lo tanto, cuando sus padres lo avisan de que muy pronto se mudarán a Madrid, y por consiguiente dejarán Segovia, el chico no tiene duda de que su cuarto madrileño tendrá que poseer todo lo que tiene ahora su “casita de papel”. El capítulo III de la segunda parte de la novela, lleva unos detalles muy importantes; ya al considerar el título: “Bienes muebles y bienes inmuebles”. Baltasar está de veraneo en el campamento. Es la primera vez que se aleja de su casa. Sin embargo no logra terminar su estancia; tiene que regresar a casa porque su abuela paterna ha muerto. Baltasar

³³⁷ *Ibidem*, pág . 1443.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ Bodei, *La vita delle cose*, ob. cit., pág. 27.

³⁴⁰ *Ibidem*.

no lo considera un duelo ya que nunca vio a su abuela. Más bien el chico la vio una vez con su padre. Baltasar recuerda: «Los vi una vez en una cafetería sentados, ella de espaldas, pero papá me pescó mirándolos y fingió que no se había dado cuenta [...]»³⁴¹. Se nota, pues, que ni siquiera el padre de Baltasar se había preocupado por un posible encuentro entre la abuela y su nieto. Por ese motivo, cuando Baltasar, después de regresar del campamento, habla con su padre de la abuela, al chico le parece una actitud contradictoria, aunque no lo dice explícitamente.

El tema de la conversación entre Baltasar y su padre se relaciona directamente con mi análisis: la herencia de los objetos. Padre e hijo hablan de la “casita de papel” del protagonista; el mismo Baltasar subraya que cuando su padre le habló «Lo hizo en el sillón que heredé de Bruno. Y venía a cuento. Porque de lo que él me quería hablar era de herencias»³⁴². El padre de Baltasar sabe que su hijo no quiere separarse de los muebles que se encuentran en su cuarto y presume, como justamente le confirmará su hijo, que se los llevará a su cuarto en Madrid. Sin embargo, el padre subraya lo siguiente:

[...] Sólo quería dejar claro que los heredas de una familia que a ti no te toca nada. Y yo, que soy tu padre, quiero pedirte que vengas conmigo a la casa donde nací y he vivido tantos años, no creo sea mucho pedir. La casa es tuya, ella lo ha dejado escrito en los papeles [...] es un bien inmueble [...] Lo de dentro en cambio son bienes muebles, ¿entiendes?, cosas que se pueden llevar. Y yo tengo el gusto de que elijas alguna para ponerla en tu cuarto de Madrid³⁴³.

Sin embargo, para Baltasar su abuela seguirá siendo una desconocida como lo fue durante toda su infancia. El discurso de su padre no provoca en Baltasar admiración alguna por la abuela, ni le permite atribuirle un papel importante en su vida. En efecto, la única preocupación que el chico tiene es por el tamaño de los nuevos objetos que el padre quiere poner en su cuarto; Baltasar tiene

³⁴¹ Martín Gaité, *Los parentescos*, ob.cit., pág. 1455.

³⁴² *Ibidem*, pág. 1511.

³⁴³ *Ibidem*, págs. 1511-2.

miedo a que no quepan en su nueva habitación. Finalmente, con mucha ingenuidad, le encarga a su padre que le traiga algo de aquella casa. Su padre elige una biblioteca; él está seguro de que a su hijo le encantará puesto que se trata de «La Enciclopedia Espasa [...] En setenta tomos y doce apéndices»³⁴⁴. Baltasar está entusiasmado no porque ésta pueda ser un objeto que le recuerde a su abuela, sino porque «Isidoro decía que encierra todo el saber del mundo»³⁴⁵. Por lo tanto este bien inmueble engloba muchos bienes muebles es decir, objetos que el protagonista podría llevarse a su cuarto. Sin embargo, a Baltasar no le interesan porque su abuela nunca estuvo presente en su vida. En la euforia ante su nueva enciclopedia, Baltasar le promete a su padre acompañarlo a la casa de la abuela cuando se desplazarán a Madrid. Sin embargo, el protagonista refiere:

nunca cumplí la promesa ni él [el padre] me la recordó. O sea que en la casa del río, que es mía según los papeles, no he llegado a entrar ni quiero. Se me quitaron para siempre las ganas, que sólo de niño tuve una vez. [...] quedaba claro que aquel bien inmueble se había convertido para los restos en tema tabú. [...] Menos mal que se salvó la Enciclopedia Espasa³⁴⁶.

Este acontecimiento es la prueba de que una relación auténtica entre dos personas no puede determinarse según los lazos de sangre. Baltasar, que es un adolescente, lo comprende mucho más que los adultos, sobre todo más que su padre. Éste último concretiza la realidad en las acciones y no tiene cuenta con los afectos puesto que considera la casa y los objetos de su madre como unos bienes que Baltasar ha heredado. Para él, todo se resume en un acta notarial, en una acción legal. Al contrario, Baltasar se mueve en el mundo de las emociones. Su investigación sobre los parentescos le ha permitido comprender las relaciones que se constituyen entre los miembros de su familia. Sin embargo, él no ha modificado su actitud hacia ellos; el niño sigue llevando el mismo comportamiento, actuando según los acontecimientos que pasan. En efecto, se ve su actitud para

³⁴⁴ *Ibidem*, pág. 1512.

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Ibidem*, pág. 1513.

Bruno y Elsa; ellos son los abuelos de sus hermanastros, por lo tanto, jurídicamente, para él no son familia; sin embargo, con ellos Baltasar establece una complicidad que le permite hacer unas experiencias que lo ayudan a crecer. Al contrario, su abuela nunca se interesó por él. El lazo de parentesco es muy fuerte puesto que es la madre de su padre; sin embargo Baltasar no siente curiosidad por una persona que nunca lo aceptó en su vida.

Conclusiones

En este trabajo se ha llevado a cabo el análisis de los objetos que involucran afectivamente a los personajes de las novelas de Carmen Martín Gaité. Se han examinado las relaciones que se establecen entre las cosas y los sujetos del mundo narrativo. A lo largo del trabajo, al analizar las obras de la escritora, se han evidenciado unas constantes, que atañen por una parte a los objetos en sí mismos, por otra al valor que los personajes les atribuyen.

En cuanto a los factores que conectan estos objetos con los sujetos, se nota la importancia de la memoria, actividad que se ha puesto en evidencia en todas las novelas examinadas. Al acercarse a un objeto de su propio pasado, a cada personaje de las novelas se le abre un mundo de recuerdos. La visión de un objeto, pues, abre al sujeto nuevas perspectivas. Es lo que pasa por ejemplo en *Irse de casa*, cuando la protagonista se encuentra frente a su viejo armario de luna. La memoria se relaciona también con otra actividad importante: la que se ha denominado “herencia de los objetos”. Cada objeto nunca tiene un sólo “dueño”, sino pasa de un individuo a otro. El objeto, al trasladarse a las manos de otro sujeto, lleva consigo las huellas de la persona que lo poseía anteriormente. Ejemplar es el baúl de Matilde, objeto que engloba todos los recuerdos de la abuela.

Se ha evidenciado, además, la importancia que Martín Gaité atribuye al mundo del sueño. La dimensión onírica permite que el sujeto tenga otra visión de los objetos que lo rodean. Es suficiente citar *El cuarto de atrás* como obra que ejemplifica perfectamente esta condición. La dimensión onírica, pues, resulta fundamental en las diversas visiones que el sujeto puede tener de un determinado objeto. El mundo del sueño, como se ha subrayado, permite incluso el desdoblamiento de la personalidad del sujeto mismo.

Sin embargo lo que resulta importante volver a evidenciar es que las relaciones entre los sujetos y los objetos vuelven a cobrar nuevas dimensiones en las novelas de Martín Gaité gracias a un recurso

que la escritora utiliza: el del interlocutor. En la mayoría de las novelas que he examinado el personaje vuelve a encontrarse ante unos objetos y por lo tanto a recuperar su vivencia gracias a otra persona que le despierta estos recuerdos. Si bien se da el binomio hablante-oyente, como en *Retahílas* o en *El cuarto de atrás*, y aunque no se encuentre un “interlocutor físico”, como en *Nubosidad variable*, la necesidad de tener otra figura a la que dirigirse resulta fundamental.

En conclusión, se puede afirmar que los objetos engloban nuestras experiencias y nuestros recuerdos. En otras palabras, los objetos son el espejo de nuestra vida.

Bibliografía de la autora

Carmen Martín Gaité, *El balneario*, Barcelona, Ediciones Destino, 1997.

_____, *La búsqueda de interlocutor*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000.

_____, *Novelas I (1955-1978)*, edición de José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.

_____, *Novelas II (1979-2000)* edición de José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.

Bibliografía sobre la autora

Monografías

Calvi, Maria Vittoria, *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1990.

José Jurado Morales, *La trayectoria Narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Gredos, 2003.

Martinell Gifre, Emma (coord.), *Al encuentro con Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona, 1997.

_____, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.

Soto-Fernández, Liliana, *La autobiografía ficticia de Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*, Madrid, Pliegos, 1996.

Ensayos y artículos

Butler de Foley, Isabel, “Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité”, en *Ínsula*, núm 452-453, 1984, pág. 18.

Carrillo Romero, María Coronada, *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité*, tesis doctoral, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2008.

De Bleeker, Liesbeth, “Viaje a través del azogue: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 32, 2006, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/azogue.html>

- Gopegui, Belén, “El redondel de luz”, prólogo a Carmen Martín Gaité, *Los parentescos*, Barcelona, Anagrama, col. Narrativas Hispánicas, 2000, págs. 7-22.
- Gullón, Ricardo, “Retahíla sobre *Retahílas*”, en *La novela española contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, págs. 301-319.
- LaLonde, Suzanne, “Una perspectiva psicoanalítica de *Nubosidad Variable* de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 45, 2010, disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/nubocmg.html>
- Mainer, José-Carlos, “Prólogo” a Carmen Martín Gaité, en *Novelas I (1955-1978)*, edición de José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, págs. 55-89.
- Martinell Gifre, Emma, «“El cuarto de atrás” un mundo de objetos», en *Revista de literatura*, núm. 405, enero 1983, págs.143-153.
- Matamoro, Blas, “Carmen Martín Gaité: el viaje al *Cuarto de atrás*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 351, septiembre 1979, págs. 581-605.
- Oropesa, Salvador, “*Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité: una alternativa ética a la cultura del pelotazo”, en *Letras Peninsulares*, vol. 8, núm. 1, 1995, págs. 55-71.
- Palley, Julián, “El interlocutor soñado de «El cuarto de atrás» de Carmen Martín Gaité” en *Ínsula*, núm. 404-405, julio-agosto 1980, pág. 22.
- Paoli, Anna, “Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaité”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 8, 1998, disponible en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/apaoli2.htm>
- Pérez-Magallón, Jesús, “Más allá de la metaficción, el placer de la ficción en *Nubosidad variable*”, en *Hispanic Review*, vol. 63, núm. 2, 1995, págs. 179-191.
- Pittarello, Elide, “Prólogo” a Carmen Martín Gaité, en *Novelas II (1979-2000)*, edición de José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, págs. 9-45.
- _____, “Cuadernos de todo”, en *Ínsula*, 769-770, enero-febrero 2011, págs. 8-11.
- Pozuelo Yvancos, José María, “Habitaciones propias”, en *Revista de libros de la fundación Caja Madrid*, núm. 155, noviembre 2009, pág. 47.
- Senabre, Ricardo, “*Los parentescos*, Carmen Martín Gaité”, en *El Cultural*, 28 de febrero de 2001, disponible en http://www.elcultural.es/anteriores/28Febrero/otrassecciones/libro_sem.htm
- Sotelo Vázquez, Adolfo, “Introducción” a Carmen Martín Gaité, en *Retahílas*, Barcelona, Destino, 2000, págs. V-LXIV.
- Teruel, José, “La ficción autobiográfica de tres mujeres: *Nubosidad variable*”, en *Confluencia*, vol. 13 núm 1, 1997, págs. 64-72.

Torres Torres, Antonio, “La perspectiva narrativa en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité”, en *Anuario de estudios filológicos*, vol. 18, 1995, págs. 499-506.

Zecchi, Barbara, “Inconsciente genérico, feminismo y Nubosidad Variable de Carmen Martín Gaité”, en *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, volumen CLXXXII n° 720, julio-agosto 2006, págs. 527-535.

Entrevistas

Calvi, Maria Vittoria, “Un' intervista a Carmen Martín Gaité”, en *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1990, págs. 165-172.

Fernández, Celia, “Entrevista con Carmen Martín Gaité”, en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, IV, 1979, págs. 165-172.

Gazarian Gautier, Marie-Lise, “Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York”, en *Ínsula*, núm. 411, febrero 1981, págs. 10-11.

Medina, Hector, “Conversación con Carmen Martín Gaité”, en *Anales de la Literatuta Española Contemporánea*, VIII, 1983, págs. 183-194.

La autora en la red:

http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/cmgaite_inde.htm

Bibliografía crítica general

Barthes, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003.

Bodei, Remo, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2011.

Ciplijauskaité, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985) – Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1994.

Flem, Lydia, *Cómo vacié la casa de mis padres*, Murcia, Alberdania, 2006.

Freud, Sigmund, “Il perturbante”, en *Saggi sull' arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1991, págs. 267-307.

_____, “Lutto e melanconia”, en “Metapsicologia”, en *Opere 1915-1917*, vol VIII, Torino, Boringhieri, 1976, págs. 102-118.

Fusi, Juan Paolo y Jordi Palafox, *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del Espíritu*, Madrid, Fondo de cultura Económica, 2004.

Husserl, Edmund, *Meditazioni Cartesiane*, Milano, Bompiani, 2002.

Mainer, José Carlos, “1895-1990: Cinco años más” en *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 15-49.

Ong, J. Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu: Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset, 1914.