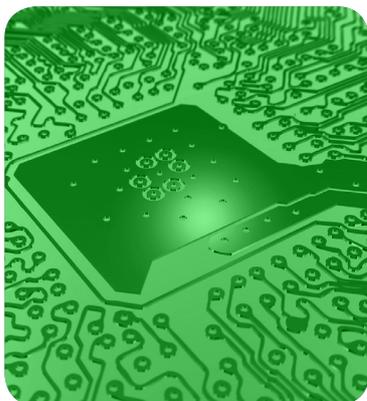




# MÁSTERES de la UAM

Facultad de Filosofía  
y Letras / 15-16

Literaturas Hispánicas:  
Arte, Historia y Sociedad



*El cuento de nunca  
acabar:*

**El Proyecto Lector  
de Carmen Martín  
Gaité**

*Andrea Toribio  
Álvarez*



*EL CUENTO DE NUNCA ACABAR:*  
**EL PROYECTO LECTOR DE CARMEN MARTÍN GAITE**

Andrea Toribio Álvarez

Trabajo de Fin de Máster  
Tutor: Dr. José Teruel Benavente  
Máster en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad  
Curso 2015-2016  
Convocatoria extraordinaria

## ÍNDICE

	AGRADECIMIENTOS	4
	INTRODUCCIÓN	7
<b>I.</b>	EL LUGAR DE <i>EL CUENTO DE NUNCA ACABAR</i>	30
<b>II.</b>	SIETE PRÓLOGOS	59
	a. Justificación del título	
	b. Las torres de marfil quebradas	
	c. Entra el verano	
	d. La sazón y la desazón	
	e. Mis cuadernos de todo	
	f. La vela de foque	
	g. Tras la pregunta	
<b>III.</b>	A CAMPO TRAVÉS	86
	a. Las mujeres noveleras	
	b. la obligación y la devoción	
	c. Reflexiones en el parque	
	d. La Cenicienta	
	e. La aparición de la mentira	
	f. Las veladas de la quinta	
	g. El interlocutor soñado	
	h. El Gato con Botas	
	i. Los Toros de Guisando	
	j. De Jerusalem a Jericó	
	k. La entrada en el castillo	
	l. Divagación en torno a los nenúfares	
	m. Lugar a dudas	
	n. Don Nicanor tocando el tambor	
	o. La paja en el ojo ajeno	
	p. La confesión sacramental	
	q. Bajo el disfraz del pirata	

- r. Amores de derribo
- s. Hágase la luz

<b>IV.</b>	RUPTURA DE RELACIONES	109
<b>V.</b>	RÍO REVUELTO (DE MIS CUADERNOS CLAIREFONTAINE)	137
<b>VI.</b>	REMATE DE LA DEDICATORIA INICIAL	151
<b>VII.</b>	LAS ILUSTRACIONES DE FRANCISCO NIEVA	154
	CONCLUSIONES	159
	BIBLIOGRAFÍA	164
	ANEXO	177

## **AGRADECIMIENTOS**

La lectura de Carmen Martín Gaité, hasta hace unos meses, no representaba más que un espacio pequeño, pero sincero, en lo que, con el tiempo, he podido llamar «mi biblioteca doméstica». Sé que leí *La reina de las nieves* en una edición de Anagrama del año 1994 que compré en el Rastro de Madrid porque en mi cabeza resuena: «Andersen, Andersen, Andersen». Ahora que vuelvo a abrir sus tapas, me quedo mirando la fotografía de la autora; es una imagen en blanco y negro. Parece que se ha quedado absorta, como pensando en algo o en nada, ante, lo que parece, un cuaderno. También sé que leí *Usos amorosos de postguerra española* porque, luego, al comentar con mi abuela Isabel aquellos detalles que me llamaron más la atención, ella no hacía más que reírse: «¡Pero, hija... Qué cosas tiene esa escritora!». Entendí su risa cuando leí *El cuarto de atrás*, pero, en fin. Eso es otra historia. Continuo.

A finales o a mediados de octubre, no recuerdo bien, viajé a Barcelona. Sé que hacía calor. Me recuerdo sentada en la biblioteca de Cataluña, muy quieta, y, a mi alrededor un montón de silencio. Esperaba conocer el rostro de una intuición cuya intensidad había logrado hacerme emprender el viaje. Mi búsqueda era la búsqueda de una voz; deseaba encontrar el espejo en el que la editora catalana Esther Tusquets se había reflejado durante tres décadas en la correspondencia que mantuvo con Carmen Martín Gaité. Y sí, en aquellas cartas estaba Esther, pero había alguien más. Si pasaron seis horas sin que me moviese de ahí, yo no lo sé, pero no las vi. Mi búsqueda, que era la búsqueda de una voz, se transformó en el encuentro con la voz del espejo. Dos días más tarde volví a casa, aún inquieta, aún con sueño, aún pensando, sobre todo, en cómo podía existir un torrente de palabras tal en unos papeles de colores con algunas pegatinas de mariposas. ¿Quién era ella? ¿Por qué me había sacudido así la lectura de aquellas cartas?

Una vez en Madrid, decidí postergar el proyecto que me traía entre manos. Un trabajo sobre la intertextualidad en *El mismo mar de todos los veranos*. Pasaron algunos días sin que ese «abandono» mío me pesase lo más mínimo. No era un hueco incómodo; era, simplemente un hueco. Iba mucho a la biblioteca. Tras asistir a un seminario que se organizó a los pocos días de volver en torno a epistolarios, diarios y autobiografías, encontré *cosas, cosas* que, ciertamente, reavivaron la marca del golpe tras la lectura de las cartas. Leí *El cuento de nunca acabar*. «Sí, por aquí. Debe ser por aquí por donde debe transcurrir el trabajo que quiero escribir ¿por dónde si no?», me dije. Volví a leer *El cuento de nunca acabar*. «Por aquí es».

Recuerdo que escribí algo sobre algunas intuiciones primarias que, por aquel tiempo, había ido cosiendo tras leer, desordenadamente, *Macanaz*, *Usos amorosos del dieciocho* y *Cuadernos de todo*. ¿Qué tenía todo aquello que ver? No acierto a recordar qué decía. «Será que no decía nada», pienso. Pasaron muchos días. Después vino algo que se parecía mucho al silencio, pero no. Era el silencio, en estado puro, y no lo había notado llegar. Comencé a ir todos los días a la biblioteca, de nuevo. Saqué el primer volumen de las novelas de Carmen Martín Gaité. Leí *Ritmo lento*. Fueron, al menos, tres noches sin dormir. Cogí, de nuevo, *El cuento de nunca acabar*. Tomaba, de vez en cuando, algunas notas:

La biblioteca es realmente un momento de transición absoluta. Aquí me paso las horas, como quien viene un poco a encontrar ese sosiego para hablarse a sí mismo y poder, por fin, si no encontrarse, al menos, dedicarse a la conversación íntima todo el tiempo que necesite (si es que al guardia no le da por cerrar. Claro, que siempre acaba sucediendo). Creo que también me gusta tanto venir por el itinerario material que el desplazamiento supone. La capacidad que tiene el viaje de sustituir, es decir, de saber sustituir ese tiempo que no sé llenar con nada más que yo misma, por otro tipo de cosas que se inmiscuyen en el mismo. Saludar cordialmente al conductor, pese a que él sólo se dedique a saludar a mis piernas en pantalón corto, sentarme cerca de alguien y escuchar cómo respira entre el calor y el aire acondicionado –que de nada, sea dicho de paso, nos protege–, o comprarme la bebida energética de turno son de las cosas a las que más aprecio tengo, últimamente. Tras lograr, casi por completo, dejar de revisar continuamente los mensajes que nadie suele enviarme a mi teléfono móvil, he conseguido centrarme en la lectura, pese a no recoger siempre los frutos que de ella desearía. Esto es –si me pongo a hablar en plan profesional– que tras la lectura, pueda escribir algo, no ya que tenga, sino que cree sentido.

Cuando me quise dar cuenta, había empezado a escribir el trabajo que sigue. Contra todo pronóstico, le impuse una estructura. En primer lugar, me sumergí en los archivos. Por un lado, di con muchas revistas y periódicos desde los años 1950 a 1980, en los que aparecía la autora salmantina; por el otro, recordé el relato que me habían contado; este no había ido más allá de tres pasos: grupo del medio siglo, escritura fantástica, literatura femenina. Vi volar alto la cometa. Pensé que aún quedaba mucho hilo y que no veía a quien la sostenía. Por fin, lo vi. Leí en la introducción del primer volumen de sus novelas: «Carmen Martín Gaité aprendió desde muy pronto [...] que hablar del mundo que la rodeaba era la única puerta de acceso para adentrarse en uno mismo [...] Y desde ese punto de observación, característico del narrador testigo, inventó y dejó traslucir al personaje que llevaba su nombre propio. Un nombre propio con acceso directo a su persona que se desliza en notas introductorias, en prólogos y particularmente, en sus ensayos, auténtica autobiografía intelectual de la autora» (Carmen Martín Gaité, 2008:9). Esto era, ciertamente, otra cosa. A continuación, traté

de situar *El cuento de nunca acabar* en su contexto de aparición e, inmediatamente, me puse a analizar las secciones que componían la obra: «Siete prólogos», «A campo través», «Ruptura de relaciones», «Río revuelto» y «Remate a la dedicatoria inicial».

Las últimas notas de estas páginas son todo nombres propios. En primer lugar, quiero agradecer al profesor José Teruel por su magisterio y su paciencia, pero, sobre todo, por enseñarme a confiar, a reflexionar, a hacer las cosas como deben hacerse: *bien*. A la profesora Maria Vittoria Calvi, por su disponibilidad y sus trabajos en torno a la autora, que, al igual que los del profesor José Teruel, han constituido auténticas *velas de foque*. También una disculpa, al no haber sabido verbalizar como hubiese querido, cuando nos vimos, mi lectura de *El cuento de nunca acabar*. A Ana María Martín Gaité y a Patricia Caprile por la amabilidad con la que nos acogieron, más que recibieron, a Marcela y a mí aquella tarde invierno, de pronto, tan cálida, en El Boalo; esta, otra lectora empedernida de Martín Gaité, a quien, por cierto, debo agradecer su conversación y su compañía en momentos de verdadera ruptura. A Patricia debo agradecerle, además, las citas que en este trabajo recogen algunos volúmenes que se encuentran en la biblioteca personal de Carmen Martín Gaité. Quisiera también agradecerle a Ana Garriga su voz y su amistad, algo, actualmente, «estadísticamente insólito». Por último, no quería dejar de agradecer este trabajo a Sergio, quien, cuando me vio aparecer tras casi seis horas sin escribir un solo mensaje, en una ciudad que no era la nuestra, tan solo acerté a decirle: «Y tú venías, amorosamente».

Ahora sé que la mirada de aquella fotografía no estaba perdida. Decía: «Casa, casa, casa».

2 de septiembre de 2016.

De inventar de cabo a rabo, creo, Cósimo había llegado por sucesivas aproximaciones a una relación casi veraz de los hechos. Le salió así dos o tres veces; después, como los ombronenses nunca se cansaban de escuchar el relato y se agregaban siempre nuevos oyentes, y todos exigían nuevos detalles, se vio llevado a hacer añadidos, ampliaciones, hipérbolos, a introducir nuevos personajes y episodios, y así la historia se fue deformando y se volvió aún más inventada que al principio.

*El barón rampante*, Italo Calvino.

No puedo acordarme de cómo era tu voz, ni de la noche ciega...en que creí ser de ti, pero no.

*Pero no*, Alberto Pérez.

## INTRODUCCIÓN

Coherencia, compromiso y autenticidad son tres velas de foque que caracterizan la producción literaria de Carmen Martín Gaité. El lector o estudioso encuentra, sumado a estos factores, un extenso proyecto literario sustentado en una arquitectura personal, no siempre fácil de interpretar. Son numerosos los artículos, reseñas, volúmenes que repasan su obra y cursos monográficos dedicados a tratar de descifrar y reconstruir el relato unitario que conforma su literatura en su propio contexto; una voluntad de estilo en Martín Gaité para con la escritura que es, a su vez, una narración en sí misma<sup>1</sup>. Es preciso señalar los múltiples condicionamientos a los que la visión global de la autora se ha visto sometida por parte del público lector y por la crítica, así como por los distintos estudios llevados a cabo por esta última en prensa. Desde su primera novela corta, *El balneario* (1954), ganadora del premio Café Gijón, apreciamos un panorama crítico superficial y simplista, en el que prevalecen otro tipo de valores, ajenos a la escritura:

En la revista universitaria «Trabajos y días» se publicaron los primeros poemas de Carmen Martín Gaité. Fue actriz del teatro universitario. En 1949 escribió, cuando estaba enferma de tifus, «El delirio de la enfermedad» (poemas en prosa). Hace sólo un año que Carmen Martín Gaité empezó a escribir con mayor ambición literaria. Publicó dos novelas cortas en «El Español». También hace un año que está casada con Rafael Sánchez Ferlosio, el joven autor del admirable libro «Industrias y andanzas de

---

<sup>1</sup> En esta misma línea, afirma la escritora Belén Gopegui: «Se ha hablado con frecuencia cuando se trata de la escritura de Carmen Martín Gaité del hilo de tejer y de la calma, se ha hablado de su capacidad para comprender las estructuras de la oralidad y darles un espacio propio y contiguo línea a línea. Se ha hablado del cuento de nunca acabar, de la búsqueda del interlocutor y tal vez porque se ha hablado tanto, se ha escrito tanto [...]» (2003:10).

Alfanhuí». La novela corta premiada se titula «El balneario». La primera parte es un sueño. La segunda, la vida monótona de los balnearios<sup>2</sup>.

El apunte biográfico acerca de su matrimonio con el que sería el autor de *El Jarama* (1956), resulta llamativo debido al tono anecdótico y al elogio del texto *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951). Lejos de tratarse de una nota a pie de página, pasó a constituirse como un dato reiterado, elevado a categoría esencial, en todas sus apariciones públicas en las que se trató su faceta como escritora. Esta interrelación tan marcada entre lo público y lo privado es considerada, si no la más problemática, una de las cuestiones más conflictivas que encorsetaron las dinámicas sociales durante el período que siguió a la guerra civil: «the civil war (...) was more complex than a straightforward conflict between ‘Republicans’ and ‘Nationalists’» (Cleminson, 117:1995)<sup>3</sup>. Tras la reordenación moral y ética de la memoria colectiva, una vez finalizada la contienda, encontramos una nueva polarización social; la sociedad, sepultada bajo un discurso triunfalista y aparentemente pacificador, se encaminó hacia la reconstrucción de un país en ruinas y hacia la recuperación de un pasado glorioso. Esta vez, fue fomentada, tal y como señala Aurora Morcillo Gómez, en su excelente ensayo *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco* (2015), desde una redefinición de los roles de género. Ante la necesidad acuciante de imponer un discurso totalitario y sin fisuras del poder –desde unas políticas de cohesión, que trataban de restablecer la unidad de un cuerpo político desmembrado– prevalecieron las operaciones de higiene política y sentimental, en lugar de aquellas destinadas a la recuperación económica y al bienestar social. No obstante, es necesario subrayar, de nuevo, que «Una de las consecuencias de este nuevo régimen fue la redefinición de los modelos de feminidad y masculinidad» (Rosón, 2016:7), prestando especial atención a ese «modelo de feminidad».

En la configuración del espacio público, el matrimonio se convirtió en un instrumento que regulaba la interacción entre los hombres y las mujeres, al servicio de la creación de una idea mecanicista y dependiente de la condición femenina<sup>4</sup>. La

---

<sup>2</sup> Tomamos la cita de la revista catalana *Destino*, n.º 4, 4 de diciembre de 1954, p. 35. En la misma noticia, figura también el nombre de la finalista del concurso, María Josefa Canellada, «esposa del catedrático de Lingüística Alonso Zamora Vicente».

<sup>3</sup> En los mismos términos se expresó José-Carlos Mainer en *De Postguerra (1951-1990)*, al referirse a la «guerra [civil española]» como «conjunto inextricable de otras guerras» (1994:33).

<sup>4</sup> Sobre la condición asfíxica que imprimía el matrimonio en sociedad, leemos en los *Cuadernos de todo* de Martín Gaité, concretamente, en el n.º 3: «¿Por qué tanta confianza en el matrimonio? “Dos que duermen en el mismo colchón se vuelven de la misma opinión”».

capacidad de actuación en la esfera pública se halló condicionada por un sistema educativo que delimitaba los roles de género desde la infancia; un poder dado u otorgado desde el paternalismo de un estado político que se congraciaba con una imagen determinada de la mujer, emitida desde unos centros de producción de discursos concretos: «Gender politics are vital to our understanding of the efforts made at the regime stabilization. To this end, Francoism projected (via both the Church and Sección Femenina de Falange) an ultra-conservative construction of ‘ideal’ womanhood, perceived as the fundamental guarantor of social stability, or indeed stasis (Graham, 1995:182)». Si consideramos, como Morcillo Gómez, que «El matrimonio era el rito de paso que era preciso superar para poder integrarse en el cuerpo político [del régimen]» (2015:128), y teniendo en cuenta que «El estado franquista consideraba a la mujer como un complemento indispensable en el proceso de construcción nacional» (369), cabría preguntarse, en relación a la noticia con la que iniciábamos nuestra reflexión, acerca del significado e importancia neta que albergó la mención expresa a la situación civil de una autora. Sobre todo, nos referimos a la plataforma discursiva de los medios de comunicación durante la posguerra española al obtener un reconocimiento público a nivel profesional.

La idea de feminidad defendida por la primera línea de Sección Femenina experimentó, al hilo del propio régimen político, un cambio significativo durante los años cincuenta, especialmente, tras la aprobación del Plan de Estabilización de 1959 y los «primeros brotes de crítica interna en el Régimen» (Rodríguez Mateos, 2008:15)<sup>5</sup>. La conciencia férrea del sacrificio como verdad esencial y final en la vida de las mujeres, junto a la presencia perpetua del tridente indisoluble formado por la familia, la religión y el Estado, confinaron a la mujer, durante la primera etapa del franquismo, a lo que María Rosón denomina «domesticidad» (2016:8). La concepción política del cuerpo de la mujer –asimilado como espacio de escritura– permitió hacer del mismo un centro de producción de dinámicas culturales y sociales, fosilizadas en un imaginario común

---

Mientras no se deje de ver el matrimonio como una simbiosis, mientras se hable de libertad de costumbres, de leyes, etc., pero sin dar a las mujeres la posibilidad de poner la mente a salvo para meditar sobre ese mismo estado matrimonial que limita su horizonte intelectual, no hemos adelantado nada» (2003:154).

<sup>5</sup> La aprobación de dicho plan trajo consigo el afianzamiento del régimen de cara a la sociedad española. A efectos prácticos, «el Régimen superó los efectos devastadores de la guerra, al menos el hambre, y ese estado crítico se vio aliviado por un tímido avance económico y social» (2008:167). La realidad, como apreciaron algunos extranjeros, entre ellos Richard Wright, para quien, como recuerda Morcillo Gómez, «la nación española era un complejísimo e inquietante “Estado sagrado”»(2015:34), era bien distinta.

en continua construcción. Las convenciones generadas a partir de dichas redes discursivas en torno a la feminidad propiciaron una configuración identitaria pasiva, convirtiendo así a las mujeres en *entes estáticos* o *cuentos colonizados*. Sin embargo, pese a que, como hemos señalado, el horizonte de expectativas sufrió una serie de cambios motivados por el plan económico aprobado a finales de los años cincuenta, observamos a lo largo de toda la década una alteración notable en numerosos patrones culturales. El pretexto original que hizo posible la aparición de la Sección Femenina de Falange española, servir como apoyo a sus homónimos masculinos en tareas de cooperación, educación, propaganda y atención médica, evolucionó, en una segunda etapa, al mismo tiempo que los parámetros sociales imperantes. Al compás de una voluntad aperturista, surgió una «desfascistización de decorados» que puso sobre la mesa nuevos retos para el régimen, novedades que debían moldearse para así poder integrarlas en el entramado social con normalidad: «Tenía que lavar su imagen ante los recelos de las potencias vencedoras [de la segunda guerra mundial] y de los sectores internos que no habían compartido su primigenia orientación totalitaria» (Rodríguez Mateos, 2008:220). La asignación del valor que pasó a tener la «familia» en la sociedad corrió a cargo de Sección Femenina, que promocionó el papel accesorio de la mujer. En clara consonancia con el rol de «acompañante» o «complemento» del hombre en su vida laboral y personal, sin olvidar la limitación a la que se sometía el conjunto de sus funciones, puesto que, «The masculine has been imagined as temporal dynamism and the feminine has been conceived basically as space –as the container and the contained. Man moves through space while woman is confined within it» (Bellver, 2003:33), las mujeres adoptaron nuevas posiciones dentro de las posibilidades de actuación que brindaban los márgenes de la feminidad concebida por el régimen.

La anatomía de este particular cuadro de costumbres arroja cierta luz sobre el lector que decide ahora acercarse a las noticias y a los titulares de prensa de mediados de los años cincuenta. En concreto, y en relación a nuestro trabajo, resulta sumamente interesante el relato que se traza sobre la figura de Carmen Martín Gaité en distintas publicaciones, a la concesión del Premio Eugenio Nadal a Rafael Sánchez Ferlosio con *El Jarama*. La mayor parte de las informaciones presentan de manera ejemplar el orden de un discurso que aspiró a «mantener, al mismo tiempo, la esfera pública en paralelo a sus deberes domésticos» (Morcillo Gómez, 2015:364-365). El aparente equilibrio en el que la esfera de actividad pública de la mujer no interfería, en modo alguno, en la actividad del marido se respetaba con absoluta fidelidad. El papel de «esposa»

predominaba sobre cualquier otro tipo de valor personal o profesional en todas las publicaciones. Así, leemos el titular de una noticia publicada en *La Vanguardia Española* el día 8 de enero de 1955, a la concesión del Nadal: «Anoche llegó don Rafael Sánchez Ferlosio ganador del “Premio Nadal 1955”. Manifestaciones del joven escritor. Le acompaña *su señora*»<sup>6</sup>. Si continuamos leyendo, advertimos la confirmación de la jerarquía informativa que comentamos, configurando la personalidad pública de Martín Gaité: «acompañado [Sánchez Ferlosio] de su esposa la joven escritora Carmen Martín Gaité», así como una declaración de la misma, en un tono artificial y lacónico, al conocer la resolución del jurado: «—Yo—interviene la señora— no he reaccionado todavía. Sigo aturdida, me parece todo imposible, incluso a estas horas, cuando todo está tan oscuro y no es ninguna fábula». Tal y como comprobaremos en otras dos publicaciones más, en torno al mismo suceso, a modo de colofón de esta misma noticia, el texto se hará eco del «imperativo biológico» que caracterizaba a las mujeres: «Finalmente, Carmen Martín Gaité explica que tiene empezada una novela hace tiempo. Interrumpió su labor al sobrevenir la muerte de su primer hijo, de seis meses, el último año. Este año empieza bien para nosotros —agrega—. Y en marzo venidero, por las últimas fechas, esperamos otro bebé. En octubre reanudé mis actividades literarias».

El mismo día, otro medio, *Imperio*, el diario de F.E.T y de las J.O.N.S, también recogía la entrega del galardón, atendiendo al molde señalado en la noticia anterior, si bien encontramos un tono menos afectado en sus palabras: «—Yo —declaró su esposa— todavía no he reaccionado. Sigo aturdida como esta mañana al leer el periódico». En esta ocasión, en la fotografía que acompaña al texto, no sólo figura el escritor, sino que aparecen retratados ambos: «Don Rafael Sánchez Ferlosio, que ha obtenido el Premio Nadal 1955 por su novela “El Jarama”, acompañado de su esposa, doña Carmen Martín Gaité, también escritora» (Fig. 1). El texto vuelve a cerrarse en torno a la interrelación entre la actividad creativa de la autora con su maternidad: «Su esposa, la escritora Carmen Martín Gaité, dijo que en octubre pasado ha reanudado sus actividades literarias tras la muerte de su primer hijo, de seis meses de edad»<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Añado la cursiva.

<sup>7</sup> El sensacionalismo que inundaba las páginas de las diversas publicaciones evidenciaba la ausencia de una separación contundente entre el ámbito público y el espacio privado, fundamentalmente en el caso de las mujeres. El nacimiento de la hija del matrimonio, Marta Sánchez Martín, adelantado en las noticias de las que nos hacíamos eco con anterioridad, quedó reflejado de este modo en la prensa: «Ha dado a luz con toda felicidad una niña la señora del joven escritor “Premio Nadal” de este año, Sr. Sánchez Ferlosio (D. Rafael), nacida Carmen

La última de las publicaciones que destacamos, la revista *Destino* (Año XX, 962), publica una crónica en detalle de la cena celebrada con ocasión del Premio en los salones del Hotel Oriente en Barcelona, el día 14 de enero de 1956. En una sección dedicada al «entrevistado»: «compareció [Sánchez Ferlosio] inesperadamente en Barcelona, con su joven esposa y también escritora, Carmen Martín Gaité, cuya presencia ha permitido asomarnos a la intimidad del triunfador»; continúa: «Les vimos de nuevo, al día siguiente de su llegada, y a la natural pregunta de cómo les iba la estancia entre nosotros, la señora de Sánchez Ferlosio respondió –¡Abrumada! Estamos tan habituados a que no nos hagan caso». Como no podía ser de otra forma, volvemos a encontrar una mención a la maternidad, repleta de matices: «Para la próxima primavera, el matrimonio Sánchez Ferlosio espera un pequeño que llenará el inmenso vacío dejado por otro, que se les murió el año pasado, cuando contaba seis meses». Otra fotografía, en un formato más amplio, preside la página, junto a las notas extraídas del texto, acompañada de un pie de foto muy significativo (Fig. 2):

Apenas llegado a Barcelona, a las veinticuatro horas de su triunfal proclamación, el Premio «Nadal» 1955, con su esposa, la también escritora Carmen Martín Gaité, recorren los quioscos de periódicos de las Ramblas, siendo sorprendidos por el fotógrafo con un ejemplar del Premio «Nadal» 1954 en la mano. **«El relevo» podría muy bien titularse esta bella fotografía tomada en la noche** (27)<sup>8</sup>.

Bajo la premisa y el convencimiento firme del papel secundario que debía desempeñar y ocupar la mujer en sociedad, su incorporación al mundo laboral no se contempló como un derecho inherente, ni como un ejercicio pleno del mismo, sino como una consecuencia de una serie de acontecimientos de fuerza mayor. El aparente estatismo en el que se sumía la masculinidad durante el franquismo frente a la ductilidad y la performatividad que adquiriría el cuerpo político de las mujeres experimentó, a la llegada de la sociedad de consumo, una redefinición de aquellos planteamientos inamovibles del entramado social. El régimen avaló un sistema en el que los requerimientos que precisaba la permanencia de un canon determinado de masculinidad (padre de familia, gran trabajador, control, disciplina) necesitaban, a su vez, de un receptáculo que recibiese las patologías, y se encargase de mantener la cohesión ante la amenaza de desmembración continua del aparato político del estado. Este era, sin duda, «el perfil político de las mujeres», siempre «definido por su destino

---

Martín Gaité» (*ABC*, jueves 24 de mayo de 1956, p. 40). No deja de desconcertarnos el «olvido» a la condición de autora de Martín Gaité.

<sup>8</sup> Añado la negrita.

biológico: la maternidad» (Morcillo Gómez, 2015:111). Los aciertos y las conquistas periódicas en materia social y económica se proyectaban sobre la figura de los hombres, con el fin de representar estos la salud visible, a nivel interno y externo, del régimen. La distinción entre los géneros, y su consecuente redefinición, poseía su contrapartida en la diferenciación entre lo público y lo privado. Mientras que en sociedad no se cuestionaban los diversos contextos de aparición de la imagen masculina ni las actitudes, en un momento dado, que se pudiesen considerar como auténticas *boutades*, las ocupaciones de las mujeres, en cambio, se encontraban sometidas a un estricto control reducidas al espectro de lo privado, espacio sobre el que se podía llevar a cabo cierto seguimiento<sup>9</sup>.

Lo cotidiano adquirió un profundo simbolismo en el ideario y estructura de la Sección Femenina, en sus «manos [...] la significación de la familia pasó a rebasar el ámbito de lo meramente emocional, convirtiéndose en una herramienta política y del poder femenino» (Morcillo Gómez, 2015:266). La transformación de la «intimidad» en «privacidad», por parte de Sección, entendida en términos de «sustitución», fue sin duda uno de los motores de su plan ideológico y propagandístico. Se dejó a un lado el devenir libre de la conciencia femenina para abrazar una ilusión de arquitectura interior completamente dirigida: el espacio de la casa se concibió como la imagen especular que debían percibir las mujeres como su identidad. Esta institución, desde sus comienzos, también advirtió lo innecesario de equiparar o adaptar sus competencias y poderes al modelo masculino. El nicho que creaba lo cotidiano supuso el descubrimiento de una esfera de poder y, con ella, la apertura hacia un ámbito en el que fuese posible vertebrar una autoridad propia. Mas, ¿cómo otorgar el poder teórico que entraña lo doméstico a alguien que, sin tener conocimiento de sí, se pretende que posea conciencia del espacio que habita?

Las menciones en prensa en relación al premio de novela corta Café Gijón 1954 de Carmen Martín Gaité con *El balneario* son el fiel reflejo de la óptica comentada,

---

<sup>9</sup> En *Destino*, precisamente en la noticia que rescatábamos en líneas anteriores, apreciamos cómo el periodista que entrevista a Rafael Sánchez Ferlosio, a propósito del Nadal, excusa en buena medida el rechazo del autor a los medios, esbozando una interpretación de las palabras del autor a modo de justificación ante el público lector:

[subrayando un antes y un después tras la concesión del premio] –Me resistiré hasta la incorrección, si es preciso... —se lamenta el escritor, bromeando. No es «pose». Soy testigo del horror que le producen las entrevistas. Es algo más, ya, que odio la publicidad. Es temor a verse obligado a definir en fórmulas periodísticas concretas, y por lo mismo traidoras, su pensamiento fluyente, sus ideas diversas y delicadas, sus creencias matizadas.

fuertemente atravesada por las dinámicas que impone el espacio de transición entre lo público y lo privado, la supresión de la intimidad y la designación de roles. Estas interfieren de modo decisivo en la construcción de la agencialidad de Carmen Martín Gaité como autora, pues, como hemos podido comprobar, dicho galardón no aparece mencionado en las notas de prensa acerca de Rafael Sánchez Ferlosio, pese a sí destacarse su labor como escritora. La retórica de alabanza y exaltación hacia *El Jarama* oculta el «pequeño» éxito de Martín Gaité, relegándola a un discreto papel secundario, como si la escritura fuese una afición contemplada como una actividad de ocio desarrollada en el espacio del hogar, incluida en las dedicaciones o profesiones aprobadas por Sección Femenina: «de carácter intelectual o universitario, o bien de naturaleza tecnológica» (Morcillo Gómez, 2015:271). La información relativa a la concesión de dicho premio en prensa se caracteriza por su brevedad y parquedad, y comparte, además, la estructura discursiva de las noticias que encontrábamos del Nadal 1955 a Ferlosio. Tras el titular, «El premio de novela “Café Gijón”, discernido a una dama», y una descripción sucinta en torno a los detalles que rodean la decisión del jurado, el remate final del texto perpetúa la poética habitual: «La ganadora del premio, Carmen Martín Gaité, está casada con Rafael Sánchez Ferlosio, hijo de don Rafael Sánchez Mazas. Contrajeron matrimonio hace un año y acaban de tener un hijo»<sup>10</sup>. Un año después, la publicación de *El balneario* se presenta junto a otros tres cuentos, «Los informes», «Un día de libertad» y «La chica de abajo». En ella, la condición de «autora» de Carmen Martín Gaité presenta una desazón de carácter doble: el impacto de la escritura de su marido en su proyecto literario y la posible influencia de su estilo o, en fin, de quien el redactor del texto *considera* o *crea* su marido,

Imaginosa y atenta observadora, en párrafos largos pero de incisivas y rápidas proposiciones, la joven escritora muestra un hacer maduro y de aparente sencillez en el que la melancolía es la defensa de un temperamento de un exacerbado gusto por el análisis psicológico, de una sensibilidad acrecida por el amor, noblemente humano, a todo y a todos. Con gran sentido del equilibrio. Sin ningún parentesco –dígase para tranquilidad de suspicaces– con la manera literaria de su marido, Ignacio Aldecoa<sup>11</sup>.

La ansiedad que pudo experimentar Martín Gaité ante esta situación, «podía ser o podía significar la angustia de las influencias» (Teruel, 4/08/2016: 18'). Este clima se perpetuó, ajeno a su voluntad –en plena búsqueda de su propia voz y su propio itinerario intelectual–, puesto que «Durante mucho tiempo, en las solapas aparecía [de sus obras]

---

<sup>10</sup> *La Vanguardia española*, 14 de noviembre de 1954.

<sup>11</sup> *La Vanguardia española*, 2 de noviembre de 1955.

que era la mujer, la esposa de Rafael Sánchez Ferlosio» (Ibídem)<sup>12</sup>. La estampa descrita se verá ligeramente alterada tras el triunfo de la escritora con *Entre visillos*, Premio Nadal en 1958, no exento de polémica.

Como bien apunta Joan Lipman Brown, «La decisión de ser escritora [para Carmen Martín Gaité] fue empañada por la angustia de ser una mujer durante la posguerra española» (2011:6). Buena prueba de ello es la discusión organizada en torno a la confusión que se desató al revelar que la ganadora del Premio Nadal 1957 no era «Sofía Veloso», sobrenombre que remitía al nombre de la abuela materna de la autora, sino «Carmen Martín Gaité», quien, como apunta José Teruel, «a la hora de esconder sus dos apellidos tras un seudónimo para no ser relacionada con el ganador de dos años antes, su entonces marido Rafael Sánchez Ferlosio, no dudó en elegir el nombre de su abuela» (2008:13)<sup>13</sup>. De lo que parecía huir nuestra autora era del hilo que solía acompañar a su nombre: «La ganadora del Premio “Nadal” acudió a él con el seudónimo de Sofía Veloso. Se llama, en realidad, Carmen Martín Gaité, esposa de Rafael Sánchez Ferlosio, ganador del “Nadal” 1955 con el “Jarama”»<sup>14</sup>.

Las noticias breves perfiladas en los diarios a propósito de la concesión del premio se transformaron, pocos días después, en amplios reportajes sobre la autora que compartían el mismo encabezamiento con el que solían arrancar, prácticamente, la totalidad de las notas a propósito de Martín Gaité. Esta necesidad, por parte de la prensa, de presentar ante el público lector una geografía vital, y raras veces profesional de la autora, parecía hallar consuelo en aquello que recordaba José-Carlos Mainer: «Dicen que alguien dijo que los premios literarios no descubren autores sino lectores» (1994:37)<sup>15</sup>. El mismo día de la publicación citada, encontramos otra crónica, esta vez,

---

<sup>12</sup> El pensamiento literario de Martín Gaité —que fue, hasta el final, un camino propio— transcurrió por un sendero alejado de las tendencias literarias, sabiéndolas pasajeras, del falso didactismo, que siempre incluye cierta dosis de moralina, y de las huellas políticas en los textos, puesto que el compromiso social no residió nunca para ella en una militancia antifranquista de barricada.

<sup>13</sup> Otra autora, Encarnación Aragonese, mujer de Eugenio Gorbea, un militar y literato republicano, también apostó por crear una autoridad o personalidad pública desde el comienzo de su carrera: la maravillosa creadora de *Celia* sería entonces Elena Fortún. Curiosamente, tomará este nombre «inspirado en el de la protagonista de la novela de su marido *Los mil años de Elena Fortún*» (Rodrigo, 2005:224). Carmen Martín Gaité siempre demostró una gran admiración por Elena Fortún, llegando incluso a escribir el guión para la serie televisiva de sus novelas, *Celia*, y dedicándole numerosos artículos en prensa (V. MARTÍN GAITE, Carmen, *Tirando del hilo [artículos 1949-200]*), nota 58 del editor, José Teruel).

<sup>14</sup> *ABC*, 7 de enero de 1958, p. 25.

<sup>15</sup> El ánimo que articula esta primera parte de nuestro trabajo, representar la voluntad de nuestra autora por conformar su propia personalidad literaria, y desvincularse de la construida por parte

en *La Vanguardia* española, en la que el empleo de un seudónimo por parte de la autora se convierte en un auténtico quebradero de cabeza para el redactor desde el mismo subtítulo de la noticia: «“Entre visillos” XIV Premio “Eugenio Nadal”. Su autora es doña Sofía Veloso, de Madrid». Este supuesto se hace extensivo al cuerpo de la noticia hasta en dos ocasiones: «Al filo de la una de la madrugada, las votaciones llegaron a su fin, y quedó proclamado el premio “Eugenio Nadal” 1957: fue, otra vez, una mujer, una madrileña, Sofía Veloso, esposa de Rafael Sánchez Ferlosio, que ganó el “Nadal” de 1955 con “El Jarama”. Un caso probablemente sin precedentes de marido y mujer que se adjudican sucesivamente el premio más prestigioso de las letras españolas», y «Los comentarios sobre la personalidad de la triunfadora, esposa de Rafael Sánchez Ferlosio, fueron tema dominante de todas las conversaciones»<sup>16</sup>. El prurito de Carmen Martín Gaité por darse a conocer al jurado del premio mediante otro nombre, tratando de esquivar la personalidad pública asfixiante —en la que no se reconocía en absoluto— quedó absolutamente inarticulado: «(...) Pero la auténtica personalidad de Sofía Veloso fue descubierta inmediatamente, por teléfono. Es Carmen Martín Gaité, esposa de Rafael Sánchez Ferlosio, ganador del Premio Nadal 1955, con “El Jarama”». Este fragmento —ubicado en la misma página, en una sección complementaria a la noticia titulada «Mano a mano»— forma parte de un supuesto diálogo telefónico entre la ganadora del «Nadal» y un entrevistador, «Del Arco». No es ajeno al lector el tono secante y de telegrama que adquiere la conversación, así como lo extraño de las distintas respuestas a una retahíla de preguntas, que no aportan datos significativos en relación a la naturaleza o composición de *Entre visillos*: «¿Soltera, casada o viuda? Casada con Sánchez Ferlosio; tengo treinta y tres años», «¿De dónde es usted? De Salamanca, mi marido nació en Roma», «¿No sentirá celos su marido?», «¿Quiere que la llame Carmen Martín Gaité o Sofía Veloso? —Mi nombre verdadero». La separación, o escisión natural, que deseaba Carmen Martín Gaité entre vida y literatura, ciudadano y escritor, «entre el personaje y la persona, a quien aquél asfixia bajo los pliegues de su ropaje» (Martín Gaité, 2016:900), se vio truncada por el peso que ya había alcanzado en

---

de la crítica y los medios, no ha podido evitar incluir esta cita, tan a propósito de nuestro discurso, pese a encontrarse en unas notas de José Carlos Mainer acerca de *El Jarama*.

<sup>16</sup> La falta de coherencia informativa impide una lectura verdadera de conjunto; los datos biográficos erróneos presentes en el texto resultan un obstáculo. Sin embargo, es la conjunción de ambos descuidos lo que nos permite cuestionar los parámetros a través de los cuales se articulaba una opinión pública o «versión oficial», de cara al lector medio.

aquel momento, prácticamente de forma inconsciente, la amalgama que integró su personalidad pública y su espacio privado e íntimo.

En esta misma línea, nos detenemos en tres reportajes, si bien algo extensos, publicados en el diario *ABC*, en la revista ilustrada *Blanco y Negro* y en *Destino*. El primero de ellos, editado el día 11 de enero de 1958, ya en la primera página, concretamente en el subtítulo que acompaña a la fotografía y al titular principal, «El decimocuarto Premio “Nadal”», observamos la limitación impuesta desde la preeminencia del ser «esposa» de Rafael Sánchez Ferlosio: «Carmen Martín Gaité de Rafael Sánchez Ferlosio, ganadora del Premio “Nadal” 1957 por su novela “Entre visillos”». La información que sigue, junto al titular y al pie de foto de la primera fotografía de la noticia (Fig. 3), «Carmen Martín Gaité de Sánchez Ferlosio», corrobora el retrato tejido desde un marco discursivo, reflejo de «todo un entramado político-educativo al servicio del Régimen cuya misión consistía en instruir a las jóvenes para el “correcto acatamiento” de su destino de esposas y madres» (Galdona Pérez, 2001:121): «Las tareas del hogar le dejan a Carmen Martín Gaité poco tiempo para escribir». Inmersos en la maraña habitual de retórica repetitiva hasta el aburrimiento, encontramos dos apuntes significativos que no comparten otras publicaciones.

En primer lugar, destacamos la referencia al medio de escritura empleado por la autora, en teoría, para la redacción de *Entre visillos*: «La obra que ahora ha lanzado su nombre a la actualidad literaria española fue escrita en una *agenda casera*. Empezó a escribirla en 1955, pero como disponía de poco tiempo –porque dedica la mayor parte de las jornadas a las cosas del hogar– trabajó pocas horas»<sup>17</sup>. Si tenemos en cuenta, como señala María José Blanco López de Lerma, que «The silence fomented by postwar society meant that letters and diaries were the only places where young women were able to unburden their thoughts» (2013:40), la referencia a este soporte de cultura escrita no resulta extraña, pero sí algo provocadora: «One of these Spanish female narrators [Martín Gaité] who dramatizes the female struggle to transcend the boundaries of prescribed roles and to scape the physical confinement of gendered spaces» (Bellver, 2003:34). Como la protagonista innominada de *Y eso fue lo que pasó* (1947), de Natalia Ginzburg, quien decide transcribir al final, también en una «agenda casera», el relato oral al que ha asistido el espectador, la autora que retrata la publicación de *ABC* se adhiere a un código muy específico y a unos parámetros de escritura complejos. La

---

<sup>17</sup> Añado la cursiva.

intimidad, depositada en distintos soportes de escritura alternativos, –sin intención aparente de hacer públicos sus contenidos–, se concibe como la manifestación de un «yo» profundo sobre el que no operan las dinámicas del régimen político que garantiza el orden moral:

Se escribe, y aunque se deje sin publicar todo lo escrito, como hizo Kafka, está vigente siempre la intención de decir cómo miramos, de fijar esa dirección nuestra a lo que está en torno mientras uno lo ve y no ha cerrado los ojos todavía. Eso es lo que cuenta y por eso se escribe, para dejar constancia de esos ojos abiertos aún, de esa mirada. Y tal mirada es la que recogen, como un legado, los que leen luego el libro. De ella no puede llegarnos más que alguna incidencia, pero a veces más bien suficiente para poner en movimiento nuestra facultad embotada de mirar (Martín Gaité-Benet, 2011:98).

En estos soportes se despliega una retórica que preserva el pacto de ficción implícito, no exento de un cierto grado de «exhibicionismo», que no es en realidad tal, pues la concepción de la figura autorial se orquesta desde la performatividad de lo íntimo. Únicamente se harán públicos, en el caso de editarse, aspectos interiores seleccionados de forma minuciosa por el autor para presentar ante el público lector una privacidad controlada por sí mismo. La deformación que supuso la irrupción del aparato político del estado en el cuerpo de las mujeres les impidió significarse en sociedad, no solo como individuos activos, sino también como narraciones dinámicas que formasen parte del acervo cultural y político de la sociedad en la que se hallaban inmersas. Su dimensión cognoscitiva y psicológica quedó reducida al rezumar de aquellas «conversaciones privadas», con uno mismo o con otros, en vista de la imposibilidad de ser expresada o materializadas públicamente. En clara consonancia con el paralelismo que hemos comentado entre la España del franquismo y la áurea, es decir, la contrarreformista que el régimen deseó rescatar, el «autoexamen» de la intimidad, en el caso de las mujeres, se perfiló como una práctica de escritura clandestina transmitida en cuadernos, agendas, diarios o cartas. Atendiendo a la naturaleza de dichos textos y a su composición –integrada por retazos íntimos ficcionados– no se pensaba que pudiesen, en algún momento, publicarse y difundirse como textos literarios, no al menos, en un clima editorial adverso<sup>18</sup>. *La escritura* –una de las actividades individuales más íntimas,

---

<sup>18</sup> La Contrarreforma, en un contexto de política europea, en el que «la religión se subjetiviza y antropologiza», trató de «salvar la objetividad de las mediaciones eclesiales» (Estrada Díaz, 1998:9). El franquismo, bajo el mismo pretexto religioso legitimado por la concepción binaria del poder, Iglesia y Estado, accedió al control de la interioridad femenina: la figura del confesor contrarreformista se sustituyó por el *status-quo* de la abstracta opinión pública, las imágenes masculinas próximas –padres, hermanos, amigos–, así como por la voz experimentada de otras mujeres cercanas al núcleo familiar, casadas o de vida ejemplar. La recuperación histórica de referentes femeninos considerados ideales de bondad y virtud por parte del régimen, como son

junto a *la lectura*–, es, en este sentido, capaz de fijar la memoria individual en los medios comentados, a riesgo de perderse para siempre en el conglomerado de la memoria colectiva. Esta, a su vez, experimenta una selección capciosa de algunos de sus elementos, para desarrollar la narración de la memoria histórica, siempre escrita por los vencedores. A estos efectos, no solo se pone en juego la preservación de la memoria, entendida como «sustancia fluctuante, viva y efímera», que «necesita de la materialidad del espacio para afincarse y arraigarse» (Colmeiro, 2005:29), sino que también se juzga el grado de compromiso literario, en el caso de las autoras. Esta dualidad entre lo público y lo privado, nuevamente latente, responde a la escisión cultural de carácter doble que atravesó la literatura de posguerra, y de la que Carmen Martín Gaité y Juan Benet son conscientes en la correspondencia que mantienen:

la cultura de la vergüenza –la que tú y yo fomentamos con la correspondencia– y la cultura del certamen, en la que tú te has embarcado para hacer tu trabajo sobre Macanaz. Los que encontramos un placer impar en escribir fantasías estamos siempre tratando de conservar un equilibrio muy difícil al filo de las dos. No nos atrevemos a limitarnos al campo de la primera porque, pretendiendo hacer una obra pública nos vemos obligados a superar la vergüenza y a poner algo más que lo que entra en la categoría de lo obvio (2011:131).

Esta «cultura de la vergüenza» se relaciona con el ánimo por construir una memoria individual en un marco de memoria colectiva,

Hay, pues, una memoria colectiva, idénticas en las dinámicas de sus relaciones a la conciencia individual y a la conciencia colectiva. Ambas se complementan, se apoyan y se penetran mutuamente, pero es la memoria colectiva la que sirve de envoltura a la individual. Ésta no para de ser una especie de intuición sensible muy limitada en el espacio y en el tiempo de un marcado carácter autobiográfico (Blanco, 1997: 89),

comprendida como la fuente primaria de la que parten los distintos géneros autobiográficos (cartas, diarios, cuadernos...). Estos, a su vez, tenderán, en su mayoría, a la honesta dictadura del fragmentarismo narrativo. Y es que, como afirma Fernández Prieto, «La memoria personal es un tejido de memorias y nuestro pasado se reconstruye también a merced de recuerdos ajenos, a lo que otros nos han contado acerca de lo que éramos» (1997:73). La alternancia entre lo público y lo privado adquiere, en el proceso de publicación de un texto, una relevancia fundamental. Tanto en un soporte de escritura íntima, como en un texto propiamente novelístico, es el autor quien establece

---

Teresa de Jesús o Isabel la Católica, residió en la instrumentalización interesada de sus vidas, espejo para las mujeres en la posguerra: «Isabel I de Castilla y Teresa de Jesús se convirtieron en madres de la raza hispánica y en máximas representantes del sano feminismo cristiano que imponían tanto el franquismo como la institución católica» (Garriga Espino, 2013: 192).

las coordenadas temporales en las que se ampara el relato y, en el caso de Martín Gaité, «Su obra constituye [...] un reencuentro con el tiempo, un tiempo ahistórico, vivencial, donde es posible dialogar, conversar, donde puede conocerse a sí misma» (Orozco Vera, 2001:90). También supone un *relato de libertad* al ser ella misma quien decide el ritmo del tiempo:

la libertad se identifica con la asunción del tiempo, es algo tan fácil y tan difícil como mirarle a la cara, es deponer las armas y reingresar en él; el tiempo está esperando de nosotros que hagamos eso, que no lo miremos como enemigo, y sólo entonces nos entrega todo lo que guardaba en sus repliegues, sólo cuando nota que vamos con él, que nos hemos embarcado con él (Martín Gaité, 2006:715)<sup>19</sup>.

Esta forma de imponer un determinado *ritmo* sobre el texto, el transcurso del tiempo, los acontecimientos y las anécdotas posee un reflejo total en su modo de novelar; un fluir que atiende, en buena medida, a ese contraste entre ambas orillas que retomaremos más adelante, cuando hablemos de los *Cuadernos de todo* de nuestra autora y de la construcción del «ambiente»; un lugar en el que se encuentra «ese tiempo reposado para hablar, para echar raíces en otro» (Martín Gaité, 2008:771).

En segundo lugar, y a modo de cierre, leemos: «Carmen Martín Gaité es una muchacha sencilla, madre de una niña, que ahora tiene dieciocho meses. Divide su tiempo entre sus obligaciones domésticas y sus aficiones literarias. Está casada desde hace cuatro años. *Físicamente es menuda, morena, delgada y con grato aire de sencillez e inteligencia*»<sup>20</sup>. Este último fragmento resulta revelador; la construcción de la imagen de las autoras durante la posguerra parece incluir algo que coincidiría plenamente con el período sobre el que quiso volver el régimen en materia moral y ética: la Contrarreforma. La relación tan sumamente dependiente que se estableció entre los poderes de la Iglesia y los del Estado durante el franquismo no supuso, en la historia de España, la representación de un escenario novedoso. La necesidad de inscribir su discurso en el devenir histórico, con el fin de encontrar legitimación y cierta seguridad, armó, a modo de pretexto, una ilusión de espejo con la España del Siglo de Oro, identificándose y dialogando así, a través de la historia, con un modelo o aparato político cubierto por un halo de esplendor. Este afianzamiento o, mejor dicho, espejismo identitario halló una determinada noción de «mujer» de sumo interés para la construcción de una sociedad en la que lo primordial era consolidar un ideario nacional que aglutinase y alienase bajo un mismo pensamiento al total de la población. Las

---

<sup>19</sup> Retomaremos la cuestión del tiempo en Martín Gaité en el próximo apartado.

<sup>20</sup> La cursiva no figura en el texto original.

mujeres se convirtieron entonces en «depositarias de un objeto nacional» (Morcillo Gómez, 2015:88), la identidad española, pero, no la que ellas pudiesen albergar dentro de sí mismas o manifestar, sino la de los hombres. Esta «nacionalización del cuerpo de la mujer» (2015:73), también se acogió a «un conjunto de nociones de la feminidad que hunden sus raíces en los discursos religiosos y médicos de la Europa renacentista y pre-industrial» (Ibídem.). Encargadas de salvaguardar un espíritu nacional, la preocupación por su estado de salud dependió de la misma institución que alentó esa función falsamente heredada, Sección Femenina. Esta creó para tal fin una serie de servicios ofrecidos a las mujeres, como la promoción de deportes al aire libre o la educación física, para inculcar en ellas un desvelo continuo por su apariencia física y su estado de salud<sup>21</sup>. La simetría que encontramos entre ambos periodos históricos y la construcción de la agencialidad de las autoras posee un reflejo claro en un artículo de la propia Martín Gaité, «Desde la ventana», publicado precisamente en un volumen dedicado a la Literatura y la mujer:

[hablando de María de Zayas y Sotomayor] A este respecto, algunos comentaristas señalan que no debió destacarse por su belleza, y apoyan sus conjeturas en el hecho de que ninguno de los elogios que hicieron de ella Lope de Vega y otros escritores de la época se hable más que de su «ingenio raro», pero que no se canten alabanzas de su hermosura física, como hubiera aconsejado la más elemental galantería. Ya en esta puntualización se revela un prejuicio más de los muchos que tienden a mediatizar la labor de las mujeres y a marginarlas como seres pensantes con relación a los hombres, porque nadie ha tenido en cuenta, que yo sepa, el hecho de que Miguel de Cervantes tuviera un rostro noble o Quevedo fuera más feo que un dolor *a la hora de rastrear sus respectivas biografías o valorar su obra* (Martín Gaité, 2016:547)<sup>22</sup>.

Volviendo ahora sobre el segundo artículo, quizá de discurso más interesante, es aquel que se publica en Madrid en la revista *Blanco y Negro* el día 18 de enero. En esta ocasión nos enfrentamos al retrato más completo que se hace de la autora firmado por Mercedes Fórmica, una de las «“fundadoras”», »como ellas mismas se autodenominaron» (Rosón, 2016:24) de la Sección Femenina<sup>23</sup>. En él aparecen

---

<sup>21</sup> El segundo franquismo (1959-1975) se caracterizó especialmente por la revitalización del horizonte económico y la consecuente llegada del consumismo y la inevitable sociedad de masas a España. La situación de la mujer experimentó un giro radical en torno a los parámetros que venimos manejando en cuanto a salud y a aspecto físico, cobrando este último una especial significación al trastocar el papel de la mujer en sociedad. El imperio de lo doméstico, en tanto que productor de valores tradicionales y herméticos, se convirtió en un ente consumidor de últimas tendencias.

<sup>22</sup> La cursiva es mía.

<sup>23</sup> La polarización ideológica de la posguerra impedía a los individuos, desde la opinión pública, también dividida en aquel debate a dos voces entre vencedores y vencidos, el cambio vital de paradigma. Los múltiples vacíos que presentaba el discurso moral del franquismo pronto

recogidos todos aquellos aspectos a los que nos hemos venido refiriendo brevemente, a través de los distintos textos periodísticos, y que forman parte de la idea que se mantuvo a lo largo de toda la posguerra sobre la «personalidad» y el «psicologismo» de las mujeres: *la imagen de la condición femenina deformada por nociones contradictorias del espacio público y del privado*, «Carmen Martín Gaité abandonó voluntariamente la burguesía para vivir de la existencia literaria», *el matrimonio como ritual indispensable de acceso a los distintas esferas de la vida pública*,

En la facultad volví a encontrarme con Ignacio Aldecoa, al que ya conocía de Salamanca, y éste me presentó a su grupo, que lo eran, entre otros, Alfonso Sastre, Rafael Sánchez Ferlosio, el que más tarde habría de ser mi marido, y Fernández Santos. Todos estos chicos eran escritores, o al menos sabían que querían escribir. Me uní al grupo. Salía con más frecuencia con Rafael. Él me llevó a las tertulias literarias, y asistí en su compañía a las representaciones del Teatro Universitario,

*la condición alienante e irrechazable de esposa*, «Carmen Martín Gaité, que se presentó al concurso bajo el pseudónimo de “Sofía Veloso”, que encubría su nombre verdadero, y su otra personalidad, la de esposa de otro premio Nadal, Rafael Sánchez Ferlosio, autor de la novela *El Jarama*», «...Mi vida de mujer y de escritora es simple. Desde las ocho y media de la mañana en que me levanto, a las ocho de la noche en que acuesto a mi hija, me dedico a la casa, a mi marido y a la niña. A las ocho me pongo a escribir, hasta las doce o doce y media de la noche. A veces me paso todo el día esperando esa hora. Otras, las menos, acompaño a Rafael al Gijón», *la imposibilidad de significarse o destacar en el mismo ejercicio profesional que su marido*, «Todo lo que escribía Rafael me apasionaba», «La primera novela de Carmen Martín Gaité (Premio Nadal 1957) no gustó a su marido, Rafael Sánchez Ferlosio (Premio Nadal, 1955)», *la dificultad de desarrollar otras actividades al margen de lo doméstico*, «Desde las ocho de la mañana hasta las ocho de la tarde, me dedico al hogar; de ocho a doce de la noche, escribo», o *el discurso del cuerpo como un territorio político*, «Pequeña, morena, de facciones correctas, los ojos vivos e inteligentes, lleva el pelo recortado a lo Françoise Sagan, lo que le presta un aire de eterna estudiante. Apenas se maquilla, y habla un

---

dejaron de tener vigencia y, sobre todo, perdieron sentido y verdad en quienes habrían confiado en ellos desde un primer momento. Este el caso de Mercedes Fórmica que, como reza el titular de un artículo de prensa reciente, tuvo «El coraje de dinamitar las ideas propias» (*El País*, José Andrés Rojo, 7/08/2016, ed. digital). La historia de los deseos individuales, las inquietudes morales y los afectos no puede reducirse a un relato cuya motivación resida en una cuestión meramente ideológica. Debo esta última observación al profesor José Teruel durante el transcurso de una de sus clases.

castellano perfecto, como de mujer nacida en Salamanca. Segura de sí, sabe que vale, y no lo disimula».

El tercero de ellos media en este diálogo a modo de contrapunto; introduce una nueva variable, y conduce a la construcción de la opinión pública hacia una nueva coyuntura, tan solo en apariencia. La revista *Destino* elegirá para la portada del día 11 de enero de 1958 una imagen del matrimonio Sánchez Ferlosio-Martín Gaité, según reza una información que acompaña al mismo nombre de la publicación, «Carmen Martín Gaité, Premio Nadal 1957, con su esposo, Rafael Sánchez Ferlosio, Premio Nadal 1955, paseando por las ramblas barcelonesas» (Fig. 4). Como bien apunta Carlos Castilla del Pino, en *Cuatro ensayos sobre la mujer* (1971), en aquel periodo del franquismo, «las condiciones económicas están requiriendo el planteamiento del rol femenino» (62). Siendo plenamente conscientes de la «Imposibilidad (...) de encontrar solución desde dentro de determinados contextos socioeconómicos» (63), se produce una reformulación de la imagen monolítica de la mujer a favor de la representación de unos valores adscritos al ámbito laboral que parecen expresar la dependencia del varón de una forma menos cosificada. La *mater dolorosa* a la que aludió tiempo después Carmen Martín Gaité, acerca de aquel contexto histórico de la sociedad española en sus *Usos amorosos de la postguerra española*, se situó al lado de la imagen del marido mostrando una instantánea de unidad y estabilidad plena, a la par que un espacio de igualdad entre ambos géneros. No dejó de comprenderse como una «maniobra» performativa de cara a la sociedad con el fin de crear modelos ejemplarizantes de matrimonios de éxito, nacidos durante el régimen político y bendecidos por el mismo. Cobijados en el «imperativo heterosexual católico» (Morcillo Gómez, 2015:73) que promocionó el franquismo, y dada la importancia del papel que jugaron «los niños de la guerra» en la reconstrucción de una sociedad en ruinas, la unión entre ambos escritores evidenció el «futuro de esperanza, acorde a la imagen política defendida por cada bando de lucha [en este caso, el de los «vencedores»]» (García Padrino, 1992:399-400).

Esta panorámica se extendió a multitud de estratos sociales y evidenció su carácter de voluntad perpetua, haciendo del matrimonio un bastión irrompible e inexpugnable, y confirmando lo que Castilla del Pino llamó: «internalización de los valores del sistema» (1970:70). La instrumentalización de la fotografía de ambos escritores sirvió para presentar al matrimonio, en general, como una institución social integrada en el aparato político. La espectacularización de las relaciones hizo prevalecer el componente institucional del que las dotó el régimen sobre el aspecto emocional de

ellas; no dejó de percibirse como un sistema de control social inserto en uno de aquellos pilares absolutos sobre los que se asentó el régimen, la familia. Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio personalizaron uno de los «triumfos» del franquismo en el ámbito cultural, susceptible a manifestarse en otros ámbitos o situaciones laborales: «[hablando sobre un éxito deportivo de Joaquín Blume] –En resumidas cuentas, ha ocurrido lo mismo que con el Premio “Nadal” –razonaban– Dos veces ha caído en el mismo piso. Aludían al triunfo de Carmen Martín Gaité a los veinticuatro meses del triunfo de su esposo Rafael Sánchez Ferlosio»<sup>24</sup>. Pese a este intento «modernizador», en línea de la «desfastización de decorados», la anécdota triunfalista y su ilusión de paridad fue, precisamente, eso, un truco, una trampa:

El Premio Nadal tiene ya en sus historia detalles curiosos: el del matrimonio que se ha llevado por dos veces seguidas el galardón con un año de intermedio: Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité. Además el marido, Rafael, ha sido el único en la historia del Premio que obtuvo hasta ahora la unanimidad de los siete votos del jurado<sup>25</sup>.

El campo literario de la época también participó de estas dinámicas de concesión de premios, veladas y encuentros entre autores consolidando la imagen deseada desde el régimen al exterior. Camilo José Cela, si no el escritor mejor tratado por el régimen franquista, sí uno de los más relevantes a efectos de consideración, por el peso y el valor de su obra literaria, afianza, en unas declaraciones para Del Arco en *Destino*, esta percepción. Ante la pregunta: «–¿Tienes noticias concretas de esta última [Carmen Martín Gaité]?», el autor de *La colmena* afirmaría: «–De la obra premiada [*Entre visillos*], no. De la personalidad de su autora, sí. Carmiña Martín Gaité es amiga, hija de amigo y casada con amigo. Es mujer de gran talento y de muy fina sensibilidad, y mucho me equivocaría si no acertara a vaticinar que su novela será magnífica». La confusión debido al nombre con el que Martín Gaité se presentó al concurso queda en esta ocasión excluida para dejar paso a una problemática ulterior: «La gente sospecha que le ayudó su marido», «Nunca faltan malintencionados. Yo, que los conozco a los dos, podría asegurarte que esto no es así. Los dos son absolutamente auténticos». Ambos escritores visibilizaron la «apertura» dudosa del régimen, la revitalización de la tradición cultural española –tras haber sido despojado el panorama de cualquier atisbo cultural de pensamiento independiente– y el desarrollo económico basado en unas políticas capciosas; con todo, la imagen depurada del régimen tras la llegada del

---

<sup>24</sup> *Destino*, Año XX, n.º 1067, 18 de enero de 1958, p. 20.

<sup>25</sup> *Hoja del lunes*, Barcelona, 5 de enero de 1959, p. 7.

desarrollismo. El aval del campo intelectual junto a la «sospecha» y al teórico magisterio, al hilo de la fotografía de Sánchez Ferlosio con Carmen Martín Gaité sosteniendo el Premio Nadal 1954, produjo un cambio en la recepción de la novela de Martín Gaité. Se efectuó una revisión en profundidad de la misma, sin que la relectura implicase un acercamiento fructífero. *Entre visillos* dejó de ser, como dijo Mercedes Fórmica en el reportaje al que nos referíamos, «el problema universal de unas vidas estancadas: cuatro muchachas de provincias que aspiran a casarse», aquella historia que «apasiona como la vida misma»<sup>26</sup>, para convertirse en un libro en el que

se nos presenta con ingenuidad y espontaneidad insólitas, un encantador mundillo de muchachas en una ciudad de provincias, ciudad que puede ser Salamanca, Burgos o mejor, una mezcla de las dos. Pero lo mismo podría ser cualquiera otra ciudad provinciana española. De ahí su valor de síntesis y generalización al mismo tiempo. Y este poder de concentración, que hace de estas chicas, de sus novios, sus padres y el Casino, el Instituto, los cine, los paseos, las calles y la atmósfera toda de esa ciudad, una ciudad cualquiera de nuestro país con muchachas y muchachos como nuestras hermanas y nuestros hermanos, como nuestros hijos e hijas, ese poder de concentración en los tipos y en el ambiente que transforma un asunto local de novela en asunto de todos los demás sitios donde existe la misma sociedad, es producto de un arte depurado. Del arte y del *oficio*<sup>27</sup>.

La mención al «oficio» de Carmen Martín Gaité resulta llamativa en este contexto tan particular de posguerra. Arrinconada por una visión dependiente de la carrera de Sánchez Ferlosio, y reducida la trama de su primera novela *Entre visillos* a la situación estática y pasiva que viven un grupo de muchachas provincianas, ejemplifica la polarización evidente de la situación de las mujeres escritoras durante dicho período. Los textos de Carmen de Icaza y de Concha Linares Becerra, entre otras, presidieron la educación sentimental de «las niñas de la guerra». Ambas escritoras abanderaron la veta narrativa que, desde Sección Femenina, se favoreció e impulsó incluyéndola como una vía de acceso y de propaganda fundamental en la educación y formación de la conciencia femenina. Sus textos comprenden espacios domésticos y laborales habitados por personajes prototípicos sin proyecciones e inquietudes que invadieron lo cotidiano. El lector no encuentra un argumento definido más allá de actitudes ideadas desde la moral del sacrificio y la pureza, orbitando alrededor de una temática única: el amor. La concepción del vínculo amoroso, sus procedimientos y sus mecanismos exhibidos en estas novelas, se impuso sobre cualquier otra noción anterior. En ellas, poseen una especial importancia los aspectos públicos y privados de los personajes femeninos, tal y como sucede en *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936). El panorama lector

---

<sup>26</sup> *Imperio: Diario de Zamora de Falange Española de las J.O.N.S*, Año XXIII, n.º 6761, 2-03-1958, p. 8.

<sup>27</sup> p. 25. [La cursiva es mía]

durante la más inmediata posguerra, habituado a este tipo de textos, recibió *Nada*, de Carmen Laforet, ganadora del Premio Nadal 1944, con una mezcla de entusiasmo y extrañeza: «“Nada” obtuvo un éxito resonante, consagrando a su autora y atravesando las fronteras españolas en traducciones a varios idiomas. El premio adquiriría así un notable prestigio para el futuro»<sup>28</sup>. La figura de la «novelista» pareció adquirir cierta perspectiva. Sobre el nombre de Carmen Laforet caerían, poco tiempo después, otros como el de Dolores Medio o el de Elena Quiroga, señalando una nueva tendencia, como apunta Fernández Almagro: «Uno de los fenómenos más expresivos de los cambios experimentados por la sociedad contemporánea quizá sea el advenimiento de la mujer al cultivo de la novela»<sup>29</sup>. Sin embargo, el aluvión de novelistas mujeres no solo ponía de manifiesto la llegada de una escritura emancipada de aquellas «novelas rosas» o «sentimentales», sino la reordenación del laberinto de afectos interiores. Se produjo un alejamiento de la proyección del modelo de feminidad impuesto desde el órgano dictatorial y la definición que este poseía acerca, no ya únicamente de las mujeres «escritoras», sino también, como veremos más adelante, de las mujeres «lectoras». «Escritura» y «lectura» pasarían a conformarse como dos actos simultáneos y simbólicos que devolvieron a las mujeres la legitimidad de disponer de un espacio propio en el que desarrollar una intimidad, recrear un espacio privado y edificar, desde ambos lugares, una imagen pública. No obstante, los caminos inextricables del momento histórico solo hicieron de esta conquista un descubrimiento narrativo fructífero, como veremos, a partir de la década de los setenta.

Hasta la publicación de *Entre visillos* en 1958 no se produjo un consenso unánime desde la propia crítica literaria, sobre este tipo de narraciones. La literatura escrita por mujeres había estado presidida por la novela rosa y los espacios recreados en ella. Partiendo de sus mismos presupuestos, un gran número de novelistas replantearon el espacio público y el espacio privado, abordando las diversas problemáticas que surgieron a raíz de la supresión de la «intimidad». El hecho de que la crítica experimentó cierto acuerdo no evidenció una lectura clara de los textos, al enfrentarse ante una literatura creada al margen de referentes literarios anteriores, aparentemente<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> *ABC*, 7 de enero de 1961, p. 41.

<sup>29</sup> *ABC*, 9 de febrero de 1958.

<sup>30</sup> La existencia de una narrativa de escritoras «mayores», como es el caso de Rosa Chacel o de María Zambrano, sugiere cierta comunicación y entendimiento entre ambos grupos de escritoras, panorámica sabotada por la irrupción del levantamiento militar de 1936 y el exilio posterior.

Tan solo podía comprenderse como la evolución de la «novela rosa» hacia un derrotero de corte más intelectual, como insinúa Antonio Vilanova, a propósito de la novela de Carmen Martín Gaité,

Resulta curioso darse cuenta [...] que el único género novelesco que en estos últimos treinta años ha descrito en España con un mínimo de veracidad y realismo subyacentes a la intrínseca falsedad de su ilusionismo romántico y de su ñoñez sentimental el espíritu y la mentalidad de un número incalculable de muchachas provincianas de la clase media que participan de sus mismos sentimientos y problemas ha sido entre nosotros de una manera involuntaria e inconsciente la novela rosa. El clima de cursilería y de pretenciosa vulgaridad de vaciedad espiritual y mezquina hipocresía de delirante romanticismo y patética desolación que la novela rosa ha captado muchas veces sin proponérselo como reflejo fiel de una realidad humana y social que la gran novela española del presente siglo ha tendido sistemáticamente a soslayar, y a la cual los cultivadores de aquel género han sido incapaces de dar la más mínima calidad literaria, constituye en efecto, un riquísimo filón inexplorado para un novelista auténtico que además de conocerlo es capaz de comprenderlo<sup>31</sup>.

Si volvemos sobre la dicotomía que exhibe el cruce entre lo «público» y lo «privado» como un espacio de manifestación pleno de lo político, ¿cómo actuaban o influían las dinámicas de género en aquel contexto? ¿Cuál fue el espacio destinado al cultivo de la intimidad y la psicología femenina en estas novelas? Es decir, ¿cómo accedieron estas novelistas al conocimiento de las dinámicas del «yo» de la condición femenina, desde un régimen político que contemplaba sus derechos bajo el presupuesto de que estas, simplemente, «habitaban cuerpos», que a su vez «perteneían al régimen»? (Morcillo Gómez, 2015:212) Y, sobre todo, ¿cómo lograron desprenderse de la idealización de la arquitectura interior de la novela rosa, y su *lectura conducida*?<sup>32</sup> La visión patriarcal y opresora emitida desde el franquismo controló los distintos cauces de expresión y acceso al conocimiento de todos los niveles sociales en los que intervenían las mujeres. Cualquier tipo de acción al margen de los discursos emitidos desde el poder quedó automáticamente relegada a un espacio marginal. La Sección Femenina, al apresurarse a salvaguardar las posibilidades de acción de la periferia, pasó a controlar y presidir la cosmovisión en torno a la intimidad y, más concretamente, la imagen del cuerpo de las mujeres y sus diversas proyecciones cognoscitivas. La imposibilidad de consolidarse como autoras al margen de una determinada categoría o etiqueta fue absolutamente imposible durante la España de posguerra. Sin embargo, la recepción de la novela escrita por mujeres en el extranjero, iniciada con la publicación de la novela de Carmen Laforet, sí obtuvo un amplio reconocimiento y recogió multitud de debates

---

<sup>31</sup> *Destino*, Año XXII, Núm. 1075, 15 de marzo de 1958, p. 40.

<sup>32</sup> Retomaremos la cuestión de la «lectura conducida» en el apartado III, «Siete prólogos».

como los que planteábamos en las preguntas anteriores. Los comienzos más profesionales de la crítica en torno a la obra de Carmen Martín Gaité, como recuerda Caroline Wilson, a propósito del texto escrito por la autora «Bosquejo autobiográfico» en *From Fiction to Metafiction* (1983), no se encontraron en suelo patrio: «En 1979 fue a los Estados Unidos por primera vez y se sorprendió de la popularidad que tenía allí» (1998:74)<sup>33</sup>. El hispanismo norteamericano habría venido efectuando una crítica y un acercamiento a su obra, prácticamente, desde su aparición. Este legitimó su figura autorial, considerándola completa y prometidora, no así consagrada<sup>34</sup>. Los estudios que se llevaron a cabo durante los años 50' realizaron un análisis de conjunto, no sólo de sus textos, sino también de los escritos por otras narradoras españolas como Carmen Laforet o Elena Quiroga, ganadoras, como lo fue Martín Gaité, de premios literarios tan importantes como el Gijón o el Nadal:

«BOOKS Abroad», la prestigiosa revista literaria internacional –que recoge toda la producción de libros en el mundo, precedidas estas notas críticas por extensos estudios debidos a la pluma de grandes especialistas en los diversos géneros– ha publicado en su último número un bien meditado ensayo sobre cuatro novelistas españolas premiadas con el Nadal: Carmen Laforet, Elena Quiroga, Dolores Medio y Luisa Forrellad. La autora, Terrel Louise Tatum, directora del departamento de español en la Universidad de Chattanooga, se disculpa por no haber incluido a Carmen Martín Gaité, ya que ésta ganó el «Premio Eugenio Nadal» cuando ya estaba escrito este ensayo<sup>35</sup>.

Ambos premios adquirieron una significación doble en el terreno de la literatura española de posguerra. Por un lado, se consideraron un acicate interno de las corrientes y tendencias lectoras de una España en busca de tradición cultural y, por el otro, un

---

<sup>33</sup> Leemos en el volumen citado por Wilson:

Los críticos y estudiantes norteamericanos repartidos por las más distintas universidades – localizadas en puntos que hasta hace poco eran para mí nombres borrosos e irreales en un vasto mapa de colores– le vienen dedicando a mi obra, a pesar de no estar traducida al inglés, una atención mucho más serie y rigurosa de la que ha merecido nunca hasta la fecha entre mis compatriotas de 1954.

<sup>34</sup> El reconocimiento que no obtenía Carmen Martín Gaité en España, lo encontró en Estados Unidos. Sin embargo, allí se topó –salvado este primer escollo– con la problemática de la «consagración», que no era más que la concepción de la autora como objeto de estudio, más allá del mero encuentro con la autora y el comentario sobre su obra, como señala Joan Lipman Brown:

En Estados Unidos, Martín Gaité se encontraría con dos de los elementos principales que obstaculizaban su consagración literaria. Estos dos impedimentos tenían que ver con el hecho de que era mujer y estaba viva. En aquella época, ninguno de estos factores se consideraba digno de investigación [...] Había en aquel entonces un pacto tácito según el cual un escritor digno de estudio tenía que ser «a dead White male», o ser un hombre blanco muerto (2014, 88-89).

<sup>35</sup> «Un estudio en “Books Abroad” sobre “Cuatro novelistas premiadas con el Nadal”», Destino, Año XXIII, n.º 1144 (11 de julio de 1959), p. 42.

magnífico expositor de escritores noveles de cara al público extranjero. Así lo declara la redacción de la revista *Destino* a la concesión del premio Nadal a Carmen Martín Gaité por *Entre visillos*: «Nuestro concurso, en el que se han notado en seguida las diversas corrientes que fluyen por el campo de la novela española, y que ha contribuido en gran medida a ponerlas en circulación, se ha convertido en el mejor observatorio novelístico»<sup>36</sup>. Esta opinión, muy matizada, es así mismo compartida casi tres décadas después por la hispanista norteamericana Joan Lipman Brown, pionera en el estudio de nuestra autora. La relevancia de la obtención de ambos galardones de forma consecutiva residió en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, gracias al Gijón, Carmen Martín Gaité obtuvo el reconocimiento como escritora entre otros creadores que integraban el mosaico cultural e intelectual del momento: «This prize carries enormous prestige, despite its modest financial recompense, because it is conferred by an elite writer's tertulia [...]. The Gijón prize meant that the young author's talent was recognized and honored by her well-established peers» (Lipman Brown, 1987:35); y, en segundo lugar, el Nadal le permitió darse a conocer entre el público lector, consolidando su carrera: «*Entrevisillos (Through the Curtains)* introduced the name of Carmen Martín Gaité to Spain's general public. When the novel won the 1957 Nadal Prize, fame was virtually guaranteed, since along with a hefty purse this prize carries enormous publicity necessary to launch a new writer's career» (1987:57)<sup>37</sup>. La disonancia entre la consideración autorial española y la norteamericana estribó en un problema derivado de una lectura desideologizada de las escritoras por parte de la crítica. Un peso como lo fue la condición de madres y esposas obstinadas –en el caso que tratamos, el de Carmen Martín Gaité, el matrimonio entre escritores– privó a las mujeres de una voz propia. Una escritura inexistente al margen de una corriente estética creadora que amparase sus escritos. En definitiva, una visión empañada que promocionó el paternalismo vacío e innecesario de la crítica, en sus distintas manifestaciones públicas<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Año XXII, n.º 1066 (11 de enero 1958), p. 24.

<sup>37</sup> Otra autora, Ana M.<sup>a</sup> Matute, gozó también de la obtención de ambos galardones de forma muy similar a Martín Gaité. Se alzaría con el Premio Gijón en 1952 con *Fiesta al Noroeste*, y con el Nadal, siete años más tarde, gracias a *Primera memoria*, en 1959.

<sup>38</sup> La situación descrita, gracias a la consulta de revistas y periódicos correspondiente a la época comentada, posee un reflejo realmente interesante en la correspondencia entre Carmen Martín Gaité y Asunción Carandell, viuda de José Agustín Goytisolo (V. «Carmen Martín Gaité y su relación con los Goytisolo-Carandell», Carme Riera y Asunción Carandell en *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, pp. 36-50). Agradezco esta observación al profesor José Teruel.

## I. EL LUGAR DE EL CUENTO DE NUNCA ACABAR<sup>39</sup>

La ausencia de nitidez entre el ámbito de actuación público y el espacio privado de las autoras durante la posguerra procedía, como hemos destacado en el apartado anterior, de la concepción utilitarista que la maquinaria del estado tenía de sus cuerpos. La escritura –como cualquier fuente artística de producción discursiva– se encontraba vetada en lo que al discurrir libre de conciencia concierne, y condicionada por los moldes que ofrecía el panorama crítico literario, así como por el tipo de narraciones que sus homólogos masculinos publicaban. Esta imposibilidad de acercarse al tratamiento de otras temáticas u otros géneros narrativos pronto agotó la voluntad para con la literatura que las creadoras habían dado a conocer al público lector, en un afán de reordenación del espacio doméstico y proyección de una intimidad que en nada se asemejaba a la que mostró la novelística rosa. *Entre visillos*, la novela testimonial femenina y de «protagonista múltiple» a la que creyeron enfrentarse los críticos y los lectores avezados proponía, en realidad, la presentación, en palabras de Ciplijauskaitė, de un «cruzarse continuo de vidas y experiencias» que «trae como consecuencia lo que Alice Jardine llama “descentralización” y la preferencia por estructuras polifónicas de carácter dialógico. Puesto que lo que interesa cada vez más es la vivencia interior, se establecen varios focos de conciencia, y se procede alternándolos, entrelazando los vínculos individuales» (1994:208)<sup>40</sup>. El entendimiento entre el panorama crítico y la claridad con la que abordaban aquellos textos las diversas problemáticas sociales a las que se enfrentaban las mujeres no alcanzó más que un etiquetado provisional. La intelectualidad española del exilio, en cambio, ajena a juicios de valor sesgados, apreció el valor auténtico de la naturaleza de estas obras:

[en relación a *Entre visillos*] la realidad verdadera, dramática, verdaderamente histórica, la que en definitiva condiciona ese pequeño mundo abstracto y real, histórico y fuera del tiempo, insustancial y profundo. Y resulta así que ese retrato de Franco es como una bomba de relojería que está esperándonos, escondida en las páginas de la novela. Para hacerla estallar y poner al desnudo la otra realidad, que no está en la novela pero de la cual ésta cobra su significación.

---

<sup>39</sup> Las citas procedentes de la obra que analizamos procederán de aquí en adelante del volumen de *Obras completas, V*, edición de José Teruel.

<sup>40</sup> Años después, en una entrevista concedida a Enrique Vila-Matas con ocasión de la publicación de *El cuarto de atrás*, nuestra autora afirmaría, en relación a *Entre visillos*, lo siguiente: «lo escribí como una protesta contra un mundo del que acaba de salir» (*Destino*, Año XXXX, n.º 2132, 17 de agosto, 1978).

La llamada de atención sobre la asfixia perpetrada por el ambiente cerrado de la casa, las relaciones milimetradas y la correcta interpretación de un papel simbólico se redujo a una interpretación superficial que aquel círculo intelectual supo derribar: «Carmen Martín Gaité levanta testimonio de la estrechez de la injusticia, de lo inhumano y de lo anacrónico de un determinado tipo de relaciones y de formas sociales que perduran en la España actual»<sup>41</sup>. Esta situación desembocó en vivencias muy distintas entre las escritoras: una disminución del ritmo de producción novelístico hasta el silencio, si hablamos de Ana M.<sup>a</sup> Matute, una crítica ya no tan benevolente como lo había sido con los escritos iniciales, como en Dolores Medio o en Elena Quiroga, y hasta en un abandono gradual, y consecuente desaparición del panorama literario, en el caso de Luisa Forrellad, cuyo silencio se prolongaría cinco décadas.

El proyecto literario y la consolidación de su voz autorial continuaron desarrollándose al margen de las imposiciones críticas y culturales tras la publicación de *Entre visillos*, según nos recuerda José Teruel, a propósito de «La noche de Sofía Veloso»: «Desde aquel día consideré que tenía derecho a poner “escritora” como profesión en mi carnet de identidad. El Nadal, que no tenía entonces contrincante alguno de su categoría, reafirmó mi decisión de seguir escribiendo siempre» (Teruel, *apud* 2013a:22). No se desentendió de su entorno creativo más cercano, pues no podemos olvidar que sus textos, son textos «siempre susceptibles al diálogo con su escenario cultural inmediato» (Rolón-Collazo, 2003:13). Sin embargo, fue este el que condicionó la recepción de *Ritmo lento* en 1963. Esta novela, que según Manuel Longares pudo considerarse la novela de un «inadaptado», resultó ser, a su publicación, la historia de una «voz incomunicada» (2013:51).

Hasta el momento, hemos considerado la condición femenina un precepto teórico cargado de una significación moral y simbólica concreta procedente del régimen socio-político franquista. La imposición de la red emocional y psicológica que destiló dicho término experimentó un auge acusado durante los años cincuenta. No obstante, en la década de los sesenta y los setenta —esta última, más especialmente— se advirtió un cambio en el paradigma femenino. La incorporación de la mujer al ámbito laboral, como comentábamos en el apartado anterior, acarreó la instauración de un espacio en el que las relaciones interpersonales pudieron adquirir una nueva dimensión. El cultivo de la intimidad de las mujeres, sus vivencias y sus experiencias, así como el desarrollo de

---

<sup>41</sup> Ambas citas pertenecen a la revista editada en Bruselas *Nuestras Ideas. Teoría, política, cultura*, mayo 1958, pp. 100-103.

una personalidad y una psicología propias les hizo adoptar un perfil público que comenzó a problematizarse; existía una necesidad de encauzar su discurso en el medio político y normativo del régimen. El objeto de discusión en la producción novelística se centró entonces, en el caso de nuestra autora, en el análisis de los distintos obstáculos que experimenta el individuo en sociedad a la hora de articularse como sujeto responsable de su identidad y del desarrollo de su subjetividad.

Con el éxito de *Entre visillos*, el panorama crítico y el público lector comenzaron a interesarse por el desarrollo de la carrera literaria de Carmen Martín Gaité y por su próximo destino narrativo, tal y como vemos en una entrevista a la autora para la revista *Destino*: «ahora hemos sabido, al charlar con ella en Madrid, que está trabajando en una nueva novela»<sup>42</sup>. Recogemos, en el marco de esta entrevista –en la que, por cierto, no encontramos mención alguna a Rafael Sánchez Ferlosio– dos preguntas, junto a las respuestas de la autora, que creemos relevantes para el desarrollo de la novela que se encontraba en el taller literario de la autora: «–¿Habrá en ella también “protagonista múltiple, como en *Entre visillos*?», »–No, esta otra será una novela de asunto lineal, como suele decirse, y mi atención –por tanto, la del lector– se concentrará en un solo personaje protagonista», y «–¿Hombre o mujer?», «Un hombre, un inadaptado que, llegado ya a la edad madura, se encuentra sin haber hecho nada de lo que deseaba y ha de empezar a vivir en serio». En la primera de ellas, llama la atención cómo el contexto de una problemática colectiva se personaliza en la figura de una voz que actuará como recipiente de diversos conflictos e inquietudes del ambiente en el que se encuentra inmerso, y que configuran su moral y su disidencia: «el sentido de la inteligencia si carece de finalidad práctica; el divorcio entre ideología y comportamiento diario; el peso de la herencia y la educación; el ejercicio de la responsabilidad en los nuevos tiempos y la complicidad del individuo en su propio fracaso» (Teruel, 2013b:60-70). De forma paralela, destacamos la mención expresa a la figura del lector y la ambigüedad del mismo enunciado, que sitúa a la autora como primer lector de su obra, intuición que se materializará de forma consciente más adelante, puesto que, en esta novela, «Carmen Martín Gaité», aún, «no conocía a su lector», pese a que «en su novela le dio la oportunidad de conocerse» (Longares, 2013:57). En cuanto al protagonista masculino – en el viraje narrativo de Martín Gaité–, sirvió como vehículo de sus intenciones para

---

<sup>42</sup> Año XXII, n. ° 1111, 22 nov. 1958.

con la literatura de aquel momento; un receptáculo de conflictos de cariz psicológico, fuente de desavenencias para la crítica.

La presentación de un personaje principal masculino construido desde la voz de una autora –repleto de dudas interiores que pueden llegar a esquematizar una nueva arquitectura psicológica– no terminó de convencer a los críticos: «Hay que subrayar en el aspecto negativo de Carmen Martín Gaité el que precipite el desenlace de la novela, así como el empleo de voces incorrectas y el desmayo descriptivo en algunos pasajes», «La incapacidad del protagonista para adaptarse a la vida social, su pasividad ante los fenómenos que observa a su alrededor suponen una magistral muestra de la autora, que, con “Ritmo lento” no logra superar anteriores creaciones suyas, mantiene una corriente novelística muy estimable»<sup>43</sup>. Estos ya se habrían pronunciado –si bien de forma distinta, puesto que el objeto de crítica estribó en la morfología de un personaje secundario– en relación a Pablo Klein de *Entre visillos*. Dirá Antonio Vilanova a propósito del mismo en *Destino*:

un contemplador extraño, el profesor de alemán del Instituto que observa y describe desde fuera lo que sucede en torno suyo. Aunque como héroe novelesco este personaje al igual que los demás protagonistas masculinos de la obra está perfilado desde un punto de vista exclusivamente femenino y adolece en consecuencia de una cierta e idealizada falsedad<sup>44</sup>.

El inconformismo no surgió del personaje en sí, si no de su proyección y desarrollo, modelo que desmantelaba la representación de una masculinidad estática y sin fisuras psicológicas en la novela española. Pese al interés que pudo suscitar para el régimen político la representación en literatura de un personaje marginal, como modelo de incorrección para la juventud española, el texto pasó completamente desapercibido. En palabras de la autora, *Ritmo lento* fue «ese libro», que «cogió la crisis de atención del lector español hacia nosotros [los novelistas españoles]»<sup>45</sup>. Además de la pérdida de conexión con el lector, aún debió enfrentarse a otros dos obstáculos, directamente derivados de las dinámicas de campo literario de los años sesenta: la publicación un años antes, en 1962, de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, novela que también pondría de manifiesto las incomodidades y las «contradicciones del individuo»

---

<sup>43</sup> Reseña de Emilio Merino para la publicación coruñesa *Hoja del Lunes*, 23 de abril de 1963, p. 3.

<sup>44</sup> Año XXII, n.º 1075, 15 de marzo 1958, p. 41.

<sup>45</sup> Entrevista a Carmen Martín Gaité en el programa televisivo *A fondo*, presentado por Joaquín Soler Serrano, 1980, 40:38'. En ella, nuestra autora también realiza una reflexión del todo interesante en torno a esta misma obra: «es una novela en la cual di un quiebro bastante notable hacia otros estilos de introspección psicológica».

(Longares, 2013:56), y que no tuvo que lidiar con la crítica por asuntos de verosimilitud del personaje y solidez de la voz narrativa; y el triunfo de *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, Premio Biblioteca Breve 1962, ocupando *Ritmo lento* en este certamen, el segundo lugar (Teruel, 2015: 390).

Retomando a Longares, la puesta en escena de una serie de inquietudes de tipo psicológico en *Ritmo lento*, pese a permitirle (re)conocerse en su escritura, no satisfizo el afán comunicativo de Martín Gaité. Existía, bajo el psicologismo, una problemática mayor. La escenificación de sus preocupaciones por escrito no eran más que la teatralización de su desasosiego más íntimo. Este era, sin lugar a dudas, la búsqueda y la definición de su personalidad, es decir, su identidad, algo que afectaba decididamente a su configuración autorial y que, por aquel entonces tomaba cuerpo en sus *Cuadernos de todo*:

El problema de la personalidad, la puesta en cuestión de la persona social frente a su más auténtico, las relaciones interpersonales de dominio y dependencia, la necesidad de interlocución «se sepa o no buscar», el difícil equilibrio entre la inteligencia crítica y la forma de encauzar la conducta diaria, así como la correlación entre el orden y el caos, son cuestiones que preocupan especialmente a Martín Gaité en el umbral de la nueva década (Teruel, 2015: 391).

La construcción de esta identidad se topó con un obstáculo primario de difícil ocultamiento o indeterminación: «la condición femenina». Para Martín Gaité, como bien supo advertir Roberta Johnson en su ensayo «El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité», «la formación de una identidad auténtica es el problema central de la mujer» y, señala además, que para nuestra autora «El concepto [...] de cómo se forja una identidad personal enfatiza una inclinación natural del individuo que se va moldeando por fuerzas externas (muchas veces en perjuicio de su ser “auténtico”)» (2011:12). Estas «fuerzas externas» a las que nos remite Johnson corresponderán con aquella preocupación tan martingaitiana por «el ambiente» que, en aquel momento, encontraría asilo, junto a otros malestares, en notas sucesivas de los *cuadernos*, encabezadas por distintos pretextos o epígrafes. En esta línea, resulta interesante la cita de tres fragmentos concretos, integrados dentro de una misma nota, «Buscar un ambiente (la curación por ambiente)», procedente del cuaderno n.º 3 de la dinastía que abriese Marta, hija de nuestra autora, en 1961: «En nuestro tiempo se atribuyen al ambiente prerrogativas milagrosas. El ambiente es lo despersonalizado, lo vago, algo que no se ha analizado bien. Se ha llegado a crear la locución “no hay ambiente para dar a entender que las personas no se entienden o ligan entre sí, que no se divierten juntas»,

Yo misma recuerdo aún la sensación de fraude que me produjo mi primera fiesta en sociedad. Con la misma fe en lo exterior a ellas van muchas mujeres a los bailes, a los cócteles, a la universidad. Van a buscar ambiente. No piensan que para relacionarse hay que tener primero algo que comunicar a los demás se van convirtiendo en individuos a los que uno va viendo el rostro, desde nuestra premisa previa de desear decirles algo. Si no se tiene nada que decir a los demás, ¿para qué relacionarse con ellos, no el ambiente qué significa?,

»Tener personalidad es llevar un traje así o asá, hacer gestos que parecen originales, pero, ¿y luego, al llegar a casa? Vacío, horror a la soledad. Vienen los fantasmas (Martín Gaité, 2003:119-122)<sup>46</sup>. Esta importancia que para Carmen Martín Gaité poseerá el «ambiente» se adscribe directamente a su concepción del hecho autobiográfico y, con ella, a la construcción de los límites de actuación e impacto de su identidad sobre sí misma, sobre los otros y sobre su contexto. Por ello, como señala la profesora Maria Vittoria Calvi, la identidad, en la obra de la escritora salmantina se debe a la inmediatez situacional, es decir, a su contexto; «actitud autobiográfica» o «autonarrativa», que vendría a definir la necesidad «del yo narrador a contar su propia experiencia de forma dinámica y situativa, es decir, mediante continuos cambios de tiempo, de perspectiva y de escenario» (2013:126).

Tras la publicación de *Ritmo lento*, obra que «marcó “decididamente [su] andadura por el camino del ensayo, como ella misma admitiría en una conferencia de 1990 “Reflexiones sobre mi obra”» (Teruel, 2015:390), la necesidad de Martín Gaité por definir su personalidad autorial e identidad, así como la urgencia de encauzar su proyecto literario aumentaron. No obstante, los mismos impedimentos con los que se encontró en 1963 para materializar su desazón continuaban, de algún modo, latentes, produciendo en nuestra autora una «saturación ante la ficción» (Ibíd. 391) y un primer acercamiento a los archivos históricos. Sin embargo, lo que en realidad pareció experimentar Martín Gaité fue un extrañamiento profundo frente a su «ambiente», y así se lo comunicó a Juan Benet a través de una carta, un año después:

Estamos rodeados de tabús, fronteras, superestructuras que nos hacen relacionarnos unos con otros con arreglo a patrones impuestos por fuera de nosotros mismos. No parece haber más que dos caminos: o meterse en un agujero a hacerte cara a la soledad y a todo lo que ella, después de vencidas las arideces primeras, quiera regalarnos, o perderse entre los demás tratando de acertar con la llave que nos pueda abrir cada puerta

---

<sup>46</sup> Como indica Maria Vittoria Calvi en su artículo «Los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaité: lengua y memoria»: «La denominación de *Cuadernos de todo* pertenece al léxico familiar de la autora y está “literaturizada ya en *El cuento de nunca acabar* (1983), en el que Carmen Martín Gaité explica cómo el afortunado sintagma creado por su hija de cinco años, quien, al regalarle un cuaderno para su cumpleaños, se lo dedicó con esas palabras, dándole así permiso para “meterlo todo desordenado y revuelto”» (2002:37-38).

de entrada, atraídos por las rendijas de luz que despiden los varios interiores tan atrayentemente iluminados a nuestros ojos. Y en esta segunda tarea cada vez le va a uno peor, sobre todo por los engañosos y momentáneos progresos que cree uno haber hecho con relación al acercamiento real de nuestra persona a los demás, y que, en el fono, no se deben sino a técnicas aprendidas en la rutina y en la inercia y con las cuales no ha dado uno ni una sola verdadera vuelta de llave para vencer esas puertas contra las que se pega uno cada vez más torpes cabezazos (Martín Gaité y Benet, 2011:36).

La «desconexión» de la escritora con el «ambiente» se produjo en un clima en el que la producción novelística española pasó a ocupar un más que discreto segundo plano en el panorama editorial de los años sesenta y setenta –favorable a los escritores hispanoamericanos–, y en el que las escritoras recibían una atención más bien escasa. La verbalización de esta incomodidad frente a la letra escrita, «mi arrancar a escribir» que le diría a Juan Benet resulta sintomático. El teórico «abandono» de la literatura en pos de la investigación histórica, *El proceso de Macanaz* (1969) y la tesis doctoral, *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972), se considera aquí como un viraje en su itinerario intelectual que debe aspirar a comprenderse como una pieza del rompecabezas que articula una serie de cambios decisivos en su percepción del hecho literario.

Si el ámbito de la ficción fue considerado por nuestra autora propicio para la expresión de sus inquietudes vitales y literarias, el de la investigación de carácter histórico significó un punto de inflexión. La puesta en escena de diversos conflictos internos de la autora a través de los personajes de *Entre visillos* y de *Ritmo lento* manifestó la incomodidad que generó en ellos la influencia del «ambiente» y la ausencia de una determinación clara con o sobre él desde sí mismos. Carmen Martín Gaité se topó en sendas aventuras de ficción con un impedimento doble: la confección de su autoría y la presentación como autoridad literaria en un tiempo editorial complejo de predominio «(neo)realista», amparado en la escritura de narraciones presuntamente «objetivas», creadas –acorde al canon– fundamentalmente, por autores hombres. A estos efectos, debemos señalar, al menos, cinco circunstancias paralelas, sumadas a la redacción del *Macanaz*, que generan un circuito concéntrico de preguntas en torno al hecho literario. Estas pudieron determinar el viraje de Martín Gaité al que nos referimos, y que comentaremos aquí de forma breve por su impacto en *Retahilas* y su clara desembocadura en lo que más tarde sería *El cuento de nunca acabar*, del que nos ocuparemos con detenimiento en los próximos apartados; hablamos de la influencia de las teorías marxistas en España y de la voluntad reflexiva de estas sobre los narradores pertenecientes al grupo del medio siglo, de la correspondencia que mantuvo nuestra autora con Juan Benet, de la escritura en sus *Cuadernos de todo*, su acercamiento al

género ensayístico, así como de la conflictividad de la condición femenina. En relación al primer punto, nos centraremos en esbozar algunas notas en torno a la «antropología dialéctica», uno de los derroteros producto de la recepción de dicha corriente filosófica en España que adquirió una presencia axial en la literatura de los sesenta y en algunos textos posteriores. Sin embargo, no entraremos en profundidad en ello puesto que excede el fin y los objetivos de este trabajo. Optamos por plantear los síntomas resultantes de la interacción de esta línea con el clima intelectual español, gracias a la lectura realizada por Francisco Álamo Felices de la novela de los sesenta en *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica* (1996). Así mismo, intentaremos proponer cómo la promesa de la «antropología dialéctica» se perfiló como una tabla de salvación para la comunicación entre el público lector y los creadores. La incertidumbre de los escritores ante la falta de sintonía con los estos pudo sintetizarse en una simple pregunta, ¿cómo retomar las conversaciones?

Ante un panorama político adverso, empeñado en (re)construir un pasado mítico al regresar sobre la tradición cultural y el esplendor del Siglo de Oro en España, la intelectualidad vio reducida su capacidad de actuación, así como anulado su papel o servicio de cara a la sociedad. Una vez demolidos los planteamientos intelectuales anteriores por el régimen, procedentes de los grupos del 98, el novecentismo y el periodo republicano, el anclaje de las creaciones literarias en una tradición resultó una tarea no menos que complicada. Las corrientes, en este caso, narrativas y políticas que comenzaron en la década de los cincuenta y los sesenta a escucharse con vigor en el resto de Europa penetraban con dificultad en la península. Desde el régimen se dinamitó cualquier intento por atender a la creación de discursos plurales y paralelos, y un ideario político, económico y social se aglutinó bajo un mismo «cuerpo mítico», como afirma Aurora Morcillo. Este comenzó a conformarse como un ente productor de discursos alienantes que mermaban al individuo y le impedían reflexionar sobre su condición y su papel como sujeto social, productor autónomo de discursos. Es conveniente destacar en este punto que la quiebra y consecuente ruptura con la tradición literaria no solo afectó de manera rotunda a los intelectuales que no comulgaban con el régimen político, sino que también fue una fuente de desavenencias para aquellos más cercanos al mismo: «Desde un punto de vista artístico y visceral era necesario LA RUPTURA con el sueño franquista» (1996:114). El grupo heterogéneo de la intelectualidad de posguerra, pese a no presentar un consenso ideológico, sí que compartió la misma responsabilidad existencial. La capacidad inherente del sujeto por la maravilla, la duda radical y el

cuestionamiento de su entorno vital fueron absolutamente sustraídos y sustituidos por textos en los que se presentaban un conjunto de ideas estáticas en torno a tres *leitmotiv*: la familia, la religión y el Estado. Al no existir un proceso claro de evolución cultural, resultaba prácticamente imposible legitimar la creación y apostar por un discurso concreto que no entrase en conflicto con las ideas promulgadas por el franquismo. Tanto es así, que podemos afirmar que el panorama intelectual de posguerra fue un *collage* o amalgama de ideologías diversas y, en ocasiones, divergentes. El mismo José M.<sup>a</sup> Castellet, tal y como recuerda Álamo Felices, al preguntarse sobre la situación que atravesaba el panorama político pudo establecer una serie de puntos que vendrían a definir el horizonte de expectativas para con la literatura en España: la pérdida de conexión con la tradición contemporánea, el bloqueo de la memoria colectiva, el «espontaneísmo» de la recuperación cultural, la ósmosis o complicidad involuntaria o generación cultural a partir de los supuestos de la sociedad franquista, la regresión estética de la lengua y, por último, la patología en la expresión escrita<sup>47</sup>. Álamo Felices también identifica en este debate la censura como un impedimento en la creación literaria pues adolecía de «miopía cultural y literaria», únicamente alerta ante «cuadros más o menos costumbristas» que presentasen «elementos pequeño-burgueses», «que escandalizaran en sus páginas», en cuanto a moral y religión se refiere (93). La literatura o creación a ciegas que tuvieron que emprender los intelectuales de posguerra debía hacer frente a numerosos conflictos y tratar de definir los proyectos individuales y colectivos y el compromiso con el lector:

La inquietud de interrogarse sobre el ser de la literatura [...] era común a otros escritores de la misma generación, quienes tras los primeros ensayos narrativos en la estela del neorrealismo, se abrían lentamente, dentro de la cerrazón que suponía la censura franquista, a las nuevas tendencias procedentes del exterior; mientras iban tanteando nuevas voces y experimentando nuevas técnicas, fueron arrastrados por la oleada del boom latinoamericano (Calvi, 2014:115).

La base sobre la que se sustentaría el debate y las preguntas posteriores se asentaría en la dualidad lectura y escritura, interpretados como actos de conciencia. Los condicionantes esbozados por Castellet exigieron un alto compromiso por parte de los intelectuales de nueva hornada, quienes comprendieron, como afirmó Dolores Medio en *Cuadernos para el Diálogo*, que la conversación debía iniciarse desde una «concienciación [del pueblo] por medio de la literatura y de las artes» (128). La imagen del lector adquirió un valor capital en esta operación en la que no se podía acceder a él

---

<sup>47</sup> «¿Existe hoy una cultura española?», *La cultura bajo el franquismo* (1977), pp. 9-19.

desde un púlpito. Era necesario abandonar una actitud de *didascalía* y comprender que la sociedad, no solo la intelectualidad, también se encontraba fragmentada, dividida y contrariada, aún convaleciente del conflicto bélico. La objetividad teórica de la que se intentó revestir a las narraciones no terminó de conformarse como una solución a aquel diálogo, a todas luces, imposible. La mirada aparentemente objetiva de los narradores en sus relatos no se entendió como la creación de un lugar común, debido a su naturaleza política y al regreso sobre la herida abierta que esta suponía. Se requería de un escenario compartido bien distinto en el que imperase la representación de la realidad del momento, dominada por los objetos que la conformaban, únicos lugares comunes de reconocimiento del ambiente y de sus integrantes. Álamo Felices, a través de Ramón Buckley, establece una distinción entre los novelistas «objetivistas» y los «objetalistas»:

El hombre, al comunicarse, artificialmente con otros hombres, se vale en general de presupuestos comunes que comparte con los otros hombres [...] Esta apariencia exterior, este mundo de los objetos que nos rodean, es realmente común a todos los hombres. El novelista objetalista, por lo tanto, no corre el riesgo de la incomunicación. En cierto sentido, el objetalismo es la única solución artística posible en nuestra época, lo único que ofrece garantías de ser comunicadora (186)<sup>48</sup>.

El concepto dialéctico que comenzó a imponerse sobre la idea del hecho literario se configuró como el «modo de enfrentarse al discurso ideológico desde la literatura» (1996:198-199). Su método, debía «determinar y reflejar la realidad», puesto que «Lo verdaderamente importante es la forma dialéctica de reflejar la realidad, de modo que siendo la realidad aparente (artística) sea, a la vez convincente» (205). Las derivas y los tanteos que experimentaron los escritores de posguerra, inmersos en la definición de su papel y su posición frente a la sociedad, entró prontamente en contacto con corrientes estéticas afines a sistemas políticos anti-totalitarios, bajo las que subyacían ciertas ideas renovadoras de *progreso*. El marxismo de tipo teórico se introdujo así en España por medio de algunas publicaciones extranjeras como las revistas *Nuestras ideas* y *Realidad. Revista de Cultura y Política*, así como gracias a editoriales como la que dirigía en aquel momento Castellet, *Ediciones 62*. La preocupación por el «lector» como variable imprescindible en la nueva situación ya había sido medianamente atendida por este en los ensayos que integraron *La hora del lector*. La mención a la figura de Castellet es del todo intencionada, ya que como señala brillantemente Darío Villanueva, su imagen

---

<sup>48</sup> *Problemas formales de la novela española contemporánea* (1973).

se nos revela ahora también como precursora de la «Estética de la recepción», fundamenta a su vez en la fenomenología de la literatura, marco en el que se debe encuadrar *La hora del lector* como una aportación original de la teoría hispánica a la herencia que la filosofía de Edmund Husserl dejó a los estudios literarios, en la estela ensayística que Ortega y Gasset había iniciado con *Ideas sobre la novela*.

Y, más importante, siguiendo a Villanueva, este supo

vincular una teoría fenoménica de la lectura, de índole ontológica y por tanto universal, con las circunstancias concretas de un país sin libertad de expresión, en donde la literatura debía atender al insustituible compromiso de agitar conciencias. El acto de leer se vuelve, así, en aquel contexto de 1957, en un gesto político con el que la novela cumple una misión social. [...] propuso a sus lectores estrictamente contemporáneos una idea de literatura que implicaba necesariamente «una revelación y una propuesta» encaminadas a un mismo fin: la liberación de escritor y lector. Revelación que el autor hace de su mundo y propuesta de este mundo al lector para que éste lo asuma como tarea propia a realizar<sup>49</sup>.

El escritor debió, entonces, asumir un cambio relevante a la hora de enfrentarse a su texto al incorporar la noción y compañía del lector material o abstracto: «el papel del autor sufre una involución, no se presenta más que a sí mismo» (Bravo, 1983:24). Esta dinámica debía contemplar, a su vez, una regularización de los componentes público, privado e íntimo del autor. La presentación de un «yo» ante un público lector podía someterse a una performatividad de la autoría, estableciendo para tal fin un pacto autobiográfico propio. No obstante, en un periodo histórico en el que cualquier atisbo de comportamiento o conducta no convencional se convertía automáticamente en objeto patológico de estudio, la presentación de una serie de preocupaciones en relación al contexto más inmediato del autor se teñían de extrañeza. La viveza, la alegría y la felicidad que el régimen asociaba al carácter que los individuos debían mostrar en sociedad –a modo de carta de presentación de la salud del régimen– hacían considerar censurables algunos estados de ánimo. El sujeto, al no poder expresar con libertad sus inquietudes más personales, que eran, en el fondo, la expresión de una personalidad, como David Fuente en *Ritmo lento*, sufría un colapso comunicativo. Castellet, desde la editorial que dirigía, se interesó vivamente por este tipo de cuestiones, lanzando en 1967 un monográfico sumamente atractivo: «Estudio de la depresión. Fundamentos de Antropología Dialéctica». En él, la presencia de Carlos Castilla del Pino se conforma como la clave del itinerario que estamos trazando, cuya preocupación en torno a esta problemática habría de ser una constante, como apreciamos en los títulos de sus publicaciones de finales de los años sesenta y principios de los setenta: *Un estudio*

---

<sup>49</sup> Artículo de Darío Villanueva, a propósito de la reedición del clásico de Castellet por Laureano Bonet en la editorial Península (2001), «La hora del lector, J. M.<sup>a</sup> Castellet».

sobre la depresión: fundamentos de antropología dialéctica (1966), *Dialéctica de la persona, dialéctica de la situación* (1968) y *La incomunicación* (1970). Sus intereses para con la antropología dialéctica residen en su posible aplicación en el ámbito de la «Psiquiatría y Psicopatología en sentido estricto», como él mismo aclara en una nota publicada junto a un fragmento de un ensayo sobre el tema inscrito en el monográfico de Castellet, en *Nuestras Ideas*. También reconoce en ella creer «sinceramente que este aspecto no ha sido, que yo sepa, suficientemente desarrollado y que, de hecho, sólo contamos con unas breves y lúcidas notas de MARX», y postula que «Existe una antropología de base dialéctica (GORDON CHILDE, LEVI-STRAUS, MARCUSE, etc.), pero no una teoría dialéctica de la antropología, utilizable en todos los ámbitos». De su teoría, destacamos tres aspectos que creemos cruciales. En primer lugar, en relación a la incertidumbre vital que puede atravesar el sujeto en sociedad, afirma que «El conflicto es de la persona, pero se hace con la realidad. Todo conflicto es, en pocas palabras, una *situación conflictiva* (...) la situación es la resultante del proceso dialéctico sujeto-realidad. Ni hay situación sin sujeto de la misma ni hay situación sin realidad contenedora del sujeto» (1966:39); en segundo lugar, formula la incomodidad del sujeto y su causa principal: «en la dialéctica persona-realidad se lleva a cabo un proyecto. Este proyecto es la «realización de la persona» sobre la realidad. Hay un compromiso de la persona con esa realidad (ineludible, porque está implícito en el hecho de estar la persona en la realidad y ser elemento de ella) y una decisión de la persona en el «modo» de proyectarse en ella» (39-40); y, en tercer lugar, «El método dialéctico es el descubrimiento del proceso natural de intercambio. Todo intercambio en la naturaleza es de índole dialéctica. El método es el descubrimiento del modo cómo se hace ese proceso, convertido así en instrumento de conocimiento analítico de todos los procesos» (40). El afianzamiento de la personalidad, y la ausencia de dudas sobre la misma, resulta para el individuo la superación de la realidad en la que vive, y le ofrece la posibilidad de comunicarse con otros que hayan experimentado el mismo proceso transformador a través de la conversación. La superación de las dificultades que experimenta mediante el diálogo retoma esa idea de «progreso» y alumbra una nueva forma de conocimiento no solo gracias a con quien se conversa, sino también de uno mismo. Así, un género biográfico adscrito al terreno de la intimidad, como es la correspondencia, sirvió a los autores del medio siglo como un ensayo de la conversación con y para el lector. Sobre ellas, dirá Maria Vittoria Calvi: «Las cartas que nos ocupan no tienen interés solo por los elementos que aportan a la interpretación de

las obras respectivas de los dos autores, sino como ensayos, ellas mismas, de nuevas modalidades de escritura», y señalará *Retahílas* (1974) y *Nubosidad variable* (1992) de Martín Gaité y *En la penumbra* (1989) de Benet, como la práctica de «una técnica compositiva», «la sucesión dialógica de diferentes voces» (2014:115). La correspondencia que mantuvo Carmen Martín Gaité con Juan Benet puede resultar una decepción para el lector curioso, no así para el erudito. Este asiste a una conversación ejemplar entre dos escritores inmersos en las problemáticas que señaló Álamo Felices por medio de Castellet en torno al momento literario que les tocó vivir. Su carácter «fundamentalmente literario» acoge «información de primera mano sobre la relación de ambos autores con su obra», y no encontramos en ella más allá de una construcción progresiva de un diálogo a dos voces y la consolidación de estas: «no habrá fantasmas voraces esperando robar secretos entre líneas» (Teruel, 2011:11). Ambos actuarán como lectores de las cartas que se intercambian, promoviendo un diálogo horizontal en el que se producirán contradicciones y debates que se irán resolviendo, o no, en cada misiva, en ausencia de moralinas artificiosas. En ellas se respetará, en todo momento, por ambas partes, el «modo» en que cada uno desee expresarse en dicha comunicación, es decir, el modo en que cada uno «lee» lo que el otro ha escrito.

En relación a la escritura de sus *Cuadernos de todo*, Carmen Martín Gaité encontraría en ellos una continuación de ese (de)construirse a sí misma que había percibido en su correspondencia con Benet: «Antes de iniciar esta correspondencia había dejado de escribir casi absolutamente en mis “cuadernos de todo” y ahora en cambio, sobre todo los días que siguen a la carta que te escribo, anoto muchas cosas» (2011:99). Estos guardarían una relación íntima con el propio acto de escritura y su concepción de esta «en borrador». Sobre todo, creemos que su compromiso con la grafía en un formato de cultura escrita alternativo, aparentemente desordenada, y distribuida en compartimentos estanco dentro de sus *cuadernos*, posee una conexión con la familiarización de la actividad y los encuentros y desencuentros con su «ambiente». Las impresiones que le producen este se ven sometidas a una naturalización, convirtiendo las invasiones, interrupciones y, sobre todo, la desazón en elementos a los que es posible enfrentarse por mediación de la palabra al cobrar cuerpo en ellos. Conversar, leerse de esta forma con sus más íntimas preocupaciones le permite superar la contradicción vital y transformar la «naturalización» en una «neutralización» de las problemáticas de corte existencial, así como realizar un acercamiento a la realidad desde su esencia individual hacia el ser natural de las cosas. Este planteamiento

regula, en cierta medida, la interacción de la autora con su entorno, accediendo a una «metodología de escritura» ya apuntada por otro escritor, Italo Calvino, en una carta dirigida, precisamente, a un escritor novel:

En mi opinión deberías cambiar de método. Escribe una frase, reléela y si sientes que tiene algo ya oído, algo que cosquillea tu gusto, bórrala, rehazla, hasta sentirte perfectamente norma, sin ninguna complacencia, pero que describa las cosas como son. Y sigue así. No escribas cosas demasiado fantasiosas o movidas: describe lo que haces desde la mañana cuando te levantas, hasta la noche cuando te vas a dormir. Al cabo de poco descubrirás un montón de cosas y te darás cuenta de que tocas la realidad con tus manos (1994:32).

Las dificultades a las que se habría enfrentado Carmen Martín Gaité con la escritura se convirtieron en refugios de su conciencia y de su memoria, al adquirir conciencia como lectora. Estos bastiones representaron la verbalización de su «amor contrariado» (Benet y Gaité, 2011:51) e incondicional hacia la literatura y, aún más importante, la consolidación de un procedimiento de escritura que ya Juan Benet, en el epistolario, sugería: «No te pongas a escribir para curar la neuroastenia; haz al revés, procura hacerlo en el otro sentido» (35). En esta misma línea, el género ensayístico le permitió a Carmen Martín Gaité hacer uso de su «personalidad» literaria, poniendo en marcha su modo de mirar las cosas a través de la escritura, como señalan Glenn y Mazquiarán de Rodríguez a propósito de las ideas de Philippe Lopate: «The essay offers the chance to wrestle with one's own intelectual confusion and to set down one's ideas in a manner both more straightforward and more exposed than in fiction (where is always possible to attribute opinions to the characters or narrator instead of the author)» (1998:2). La proyección de sus pensamientos sobre determinados temas en este género contribuyeron a generar una idea de libertad asociada a la literatura clave en nuestra autora, y un espacio de debate no solo con otros escritores, sino también con los lectores. La *escritura* se convierte en una proyección de una *lectura*, es decir, en un acto de interpretación y, sobre todo, de recepción que permite al lector, como tal, vivir en una contradicción constante en ausencia de culpabilidad, como apuntó Roland Barthes (2009). Así, el ensayo permite exponer una óptica sobre una problemática desde un punto de vista muy concreto, la singularidad de la voz de quien está observando e interpretando la realidad continuamente:

Hay una sensación de alivio, una vivencia de libertad, en la demora que supone una digresión. La divagación puede conducir a una perspectiva inédita o simplemente proporcionar el tiempo necesario para que el problema sea mejor formulado, pues en no pocas ocasiones ésta es la mejor solución que nos es accesible. El excuso es una libertad que no puede permitirse el pensamiento reglamentado (Innerarity, 1995:33).

Sin embargo, el cultivo de este género, pronto le hizo enfrentarse al funcionamiento de las dinámicas de campo literario, en lo que a este género concierne, y al «tímido» papel que habría venido interpretando la mujer en ellas, desprovistas sus producciones de visibilidad alguna en detrimento de las de sus homólogos masculinos: «The essay was long considered a “masculine” form, cultivated primarily by male writers, addressed to male readers, and dealing with ideas –also regarded as the prerogative of men» (Glenn y Mazquiarán de Rodríguez, 1998:1). La influencia del pensamiento masculino en este género literario ya había «ahogado» a Martín Gaité en relación a sus compañeros de grupo literario, aquellos «varones sesudos» que señala José Teruel (2015:399), y que el escritor Rafael Chirbes describe prolijamente:

Emparedada entre los grandes nombres de la que se conoce como generación de los cincuenta, mujer entre hombres, demasiadas veces se ha querido ver en la Gaité el contrapunto blandamente femenino –y un tanto candoroso– de una hornada de escritores (Aldecoa, Ferlosio, Hortelano, Martín Santos, Benet...), se supone que –ellos sí– bien armados de teoría literaria y sólida conciencia social. La Gaité –según esa visión– brindaría una literatura intimista, relajada, escrita en tono menor y alejada de los avatares de la sociedad de su tiempo [...] se trata de una lectura torcida, cuando no malintencionada, que ha dejado en penumbra lo que sus textos revelan a cualquier lector atento: un trabajo tan intenso como callado, una admirable sabiduría de la cuestión literaria, así como unos conocimientos de la historia de la literatura y de las teorías estéticas a la altura –cuando no por encima– de lo que pudieran exhibir los grandes iconos masculinos de su generación, y que se revela no solo en sus novelas, sino también en el trabajo como crítica literaria que ejerció durante mucho tiempo en la prensa, y que la convirtió en eficaz guía del gusto para muchos de mis coetáneos (2013:59).

El acercamiento al ensayo –inscrito en una concepción expresiva que dota al discurso que se proyecta de cierta seriedad– confiere al ideario de las autoras vuelo intelectual frente a la audiencia a la que desean dirigirse. Sin embargo, esta particular escenificación de un diálogo utópico entre la escritora y un público posible parecía requerir de un asentamiento de su autoridad y un recorrido autorial estable. Además, ambas nociones tenían que ser reconocidas por el círculo intelectual de su momento histórico. La multitud de premios literarios otorgados a mujeres durante la década de los cuarenta y los cincuenta –los ya comentados Gijón y Nadal– tampoco garantizó la supervivencia de sus textos en la cosmovisión de los lectores. La autoría alcanzada a través de esa «cultura del certamen» quedó relegada a la edición y venta de ejemplares en colecciones muy comerciales, junto a otros autores completamente olvidados; su autoridad, sin embargo, se mantuvo intacta puesto que nunca había llegado a considerarse verdadera, más allá del paternalismo que arrojaba el premio y los

momentos posteriores a su obtención. Lo cierto es que, durante la década de los sesenta, el papel de las mujeres en la sociedad comenzó a ser objeto de discusiones y debates públicos en los que hasta el mismo Carlos Castilla del Pino intervino de forma activa con la publicación de ensayos de lectura imprescindible *La alienación de la mujer* (1968), *Sexualidad y represión* y *Cuatro ensayos sobre la mujer* (1971). No obstante, la situación interna fue obviada por el régimen político, por lo que debemos acudir a una publicación extranjera integrada por intelectuales españoles, si queremos comprender la panorámica social desde la condición femenina, como es *Realidad. Revista de Cultura y Política*, editada en Roma. En ella, encontramos en el número 15 de octubre de 1967 dos documentos interesantes en relación a situación de la mujer. El primero de ellos es un artículo firmado por Teresa P. Beltrán en el que encontramos dos reseñas de dos voces disidentes dentro del ámbito peninsular, *La Dona a Catalunya*, de María Aurelia Capmany en Edicions 62 y *Habla la mujer*, de un grupo de investigación coordinado bajo la dirección de María Campo Alange, en la revista mensual *Cuadernos para el Diálogo*. La mención de estas dos publicaciones procedentes de estas casas editoriales no resulta casual si las enmarcamos en un momento en el que el posicionamiento de las mujeres en materia política, económica y social se hallaba tan fuertemente restringido y controlado y eran pocas las mujeres que se atrevían a significarse públicamente. No obstante, para Beltrán, tanto Capmany como Alange merecen reconocimiento, con independencia de no comulgar en algunos planteamientos de sus textos, debido a que ambos volúmenes «intentan sondear en los problemas de la mujer española, con explícitos deseos de mejorarla» (121)<sup>50</sup>. El segundo documento de nuestro interés se vincula expresamente con lo último comentado; las dos autoras suscribieron un texto enviado al gobierno en el que firmaron más de 1500 españolas en el que se «denuncia

---

<sup>50</sup> Para Beltrán, el texto publicado por Capmany, adolece de la falta de «objetivo», con independencia de la brillantez en la exposición de sus ideas, advirtiendo que esta «se dejó llevar por la avalancha de datos, citas, anécdotas y polémicas dejando en el camino los problemas reales de la mujer de Cataluña» (121-122). En cambio, el libro bajo la dirección Alange, integrado, como dice Beltrán, por «mujeres crepusculares», posee, en su opinión, «fallos más graves», centrándose, prioritariamente, en dos faltas apremiantes. Por un lado, la descentralización de la problemática teórica de la condición femenina restringida a una clase media: «Y no es un problema exclusivamente de la mujer. Es el problema de una clase, la más numerosa, la menos anquilosada, la de mayor perspectiva histórica, la **imprescindible** en la sociedad: la clase obrera» y, por el otro, al estripar la naturaleza del texto en una colección de cuestionarios a mujeres entre 16 y 35 años, no haber dirigido las preguntas a otra generación: «Algunas [preguntas], porque son imprecisas, otras por morbosas, y la mayoría porque hace falta conocerse muy bien para contestarlas y este conocimiento, según Teresa de Jesús, sólo empieza a tenerse a los cuarenta» (123).

los obstáculos que se oponen a la promoción social de la mujer, promoción necesaria no sólo como acto de justicia sino por exigen[c]ias de la economía y de la cultura españolas» (123-124)<sup>51</sup>. La primera de ellas, *Edicions 62*, publicó «ensayos relevantes para el pensamiento marxista, ya sea como instrumento de comprensión de la realidad o como base para la teorización literaria» (Camps, 2014:232). La autora del título que comenta Beltrán, Capmany, fue «una escritora que perteneció a la llamada Generación de los 50», «en ámbito catalán», junto a otras escritoras como «Teresa Pàmies, Concepció Malaquer, Dolors Orriols o María Beneyto», y que durante

los años 40 y 50 experimenta en nuevas técnicas, abandona el realismo tradicional de cariz psicologista y se adentra en una prosa de corte más existencialista, en la que los personajes, sobre todo femeninos, experimentan una cierta crisis de identidad en el entorno hostil en el que se desenvuelven, que no propicia su desarrollo personal debido a las imposiciones y convencionalismos de la época» (Ibíd. 231-232).

De Capmany nos interesa rescatar que «en la década de los años 60», «derivará claramente hacia una escritura feminista, gracias a la lectura sobre todo de Simone de Beauvoir y también de Virginia Woolf. Sus novelas de entonces abandonan el tono existencialista anterior y muestran una profunda preocupación por una descripción social más precisa, así como por el contexto histórico de los hechos narrados (232). La segunda de ellas, *Cuadernos para el Diálogo*, fue en cambio una «plataforma» de publicación dedicada a la «expresión plural y abierta a muy distintas posiciones ideológicas, bien que éstas sólo pudieran expresarse dentro de los estrechos límites impuestos por la censura» (Muñoz Soro, 2006:90)<sup>52</sup>. Pese al escaso número de colaboradoras o articulistas mujeres, ya que, como hemos destacado, «muy pocas mujeres de la época querían colaborar ya que esto les suponía una toma de posición y muy pocas estaban implicadas en temas políticos» (Pando Ballesteros, 2005:125), y en «muy pocos [documentos] demuestran [estas] una preocupación por la problemática de género» (Ibíd.), existía una voluntad auténtica y sincera de habilitar un espacio para

---

<sup>51</sup> En el documento que reproduce la publicación encontramos la relación de algunas de las 1518 firmantes tan importantes como Aurora de Albornoz, María Alfaro, Consuelo Bergés, Isabel García Lorca, Ana M.<sup>a</sup> Matute, la Duquesa de Medina Sidonia, Josefina Rodríguez o Elena Soriano, entre otras.

<sup>52</sup> Carmen Martín Gaité fue uno de los nombres femeninos que aparecieron en dicha publicación, como vemos en algunos de los artículos recogidos en su volumen de ensayos *Agua pasada*.

el desarrollo de la voz femenina en ella<sup>53</sup>. Si en algo coinciden para Beltrán las dos publicaciones es en que

La mujer española tiene problemas de verdad, y no se necesitan «sondeos» para conocerlos ni para resolverlos. Son problemas derivados, no sólo de su condición de mujer, sino de ciudadana de un país concreto: España. Una España con un régimen opresor: el franquista. Querer estudiar la condición española al margen de esta realidad, resulta ineficaz y anacrónico, por muy moderno que sea el sistema empleado para ello (123).

La autoría de las mujeres habría venido definida desde los parámetros parcos de la novelística rosa que, hasta el momento, se consideró la única manifestación pública de y desde la experiencia de las mujeres de posguerra, así como la mayor parte de sus lecturas. Esta, a su vez, estigmatizó el pensamiento feminista que comenzó a aterrizar en España –esbozado en líneas anteriores– por considerarlo un intento por parte de la mujer, no ya de emancipación de la mirada masculina, propiamente, sino de autoafirmación por encima de los hombres. Carmen de Icaza, autora muy popular en dicho género narrativo, lo expresaría de forma contundente en su *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*: «¡Feminismo! ¡No; ella no era feminista! Naturalmente que había que poner a la mujer en condiciones de que supiese ganarse el pan nuestro de cada día; pero de ahí a poetizar el asunto, ¡no, y mil veces no! No era fácil la vida para la mujer sola» (1991:89). La introducción de la mujer al mundo laboral y, con ella, el alumbramiento de una proyección determinada de la condición femenina trajo consigo la actualización de los espacios y los mecanismos insertos en su discurso. Las «depositarias» de la identidad nacional adquirieron un «empoderamiento» artificial, sustentado en una idea de futuro; los entes «(re)productores» de los valores nacionales se convirtieron en «receptores» de los sistemas de producción, horizonte que reflejó las políticas económicas de un régimen pretendidamente aperturista, durante la década de los años sesenta. Su posición como receptoras de los sistemas de producción, también comprendió la recepción de artículos de carácter cultural como revistas y libros dedicados a tratar la figura de las mujeres y su comportamiento en sociedad. Carmen Martín Gaité plenamente consciente de esta nueva situación dominada por el consumo masivo y la hipersexualización del cuerpo de las mujeres, renegó de la galerada de imágenes impostadas, como apreciamos en algunas notas de los primeros cuadernos

---

<sup>53</sup> Como señala Pando Ballesteros, en la páginas de *Cuadernos para el diálogo*, se dieron cita nombres de mujeres tan destacados como María Victoria Nogalés, María Battaner, María Aurelia Capmany, Aurora de Albornoz u Obdulia Guerrero.

pertenecientes a la década de los sesenta, y apostó por el encontronazo directo y contundente con su autoridad literaria; una autoridad que no se constituyese como vehículo de un conjunto de valores reflejo del régimen político, ni de las diversas imágenes que este habría ido moldeando y recreando en torno a la feminidad. Deseaba construir una autoridad que contuviese su compromiso con la letra escrita, su conocimiento literario, en ausencia de exhibiciones fastuosas y un cauce comunicativo enraizado en un discurso literario concreto, es decir, el suyo, percepción cercana a la idea de Calvino: «escribir quiere decir participar de un trabajo colectivo, obtener una idea propia de la situación de la literatura y de una dirección en la que uno quiere desarrollarla» (1994:278). Volviendo sobre *Macanaz*, trabajo cuya redacción sufrió los mismos avatares que la suerte de la literatura durante la década de los sesenta –pese a estar en apariencia fuera del circuito de la literatura– hizo a Martín Gaité conocerse como lectora de forma total, y así se lo expresaría en múltiples ocasiones a Benet en su correspondencia. Y es que la necesidad de dar cuenta de un proceso tan sumamente enredado, como ella misma ha destacado en numerosas entrevistas, le hizo dar con el «modo» al situarse en una posición externa de lectura y lectora del proceso inquisitorial: «poniendo el acento en el modo, encontró la sintonía» (Teruel 2015:397).

La autora salmantina comprendió que los padecimientos que el escritor trata de comunicar en su texto, no son muy distintos a los que sufre el lector; la singularidad del ser no transcurre por el grado de importancia que posea su desazón, sino por el ser en sí mismo y la capacidad de paliar los múltiples avatares individuales a través de la comunicación con y desde «el otro» que es, primeramente, uno mismo. Por ello, Carmen Martín Gaité no introduce inyecciones de moral en su discurso, ni opta por situarse ejemplarmente sobre la conciencia del lector. Decide acceder, a través de la palabra, a un espacio privilegiado de entendimiento con y gracias a la prefiguración de un lector o lectores potenciales. No obstante, este entender la literatura, no tanto como un fin, sino como un medio idóneo para comunicarse con los demás, requiere de un proceso previo de (re)conocimiento y conversación de uno mismo con su experiencia y con su memoria. Su autoría dependió entonces del uso mismo de la lengua bajo sus parámetros, es decir, la asunción de un «estilo» y, a su vez, su autoridad literaria quedó enraizada para siempre con el compromiso que esta adquiriese con su experiencia. La identidad se supone ligada a la asunción de un relato; no existirá un «yo» previo al cuento, se da a conocer a medida que se construye la narración, pues el ser y el devenir forman parte del mismo argumento: la narración del «yo». ¿Qué fue antes, el «yo» o el

libro que se quiere llegar a escribir? Lo cierto es que nuestra autora, «buscando la manera de contarse con placer y sentido las cosas a sí misma», »se tropezó simultáneamente con su oyente utópico. En ella se funden interlocución y método como dos caras de una misma búsqueda» (Teruel, 2015:392).

Al focalizar su esfuerzo narrativo en esa «búsqueda de interlocutor», encontró el lugar desde el que partían o, al menos, consideraba que debían partir sus narraciones: desde la infancia, el momento en el que comienza a través de la expresión oral y, más tarde, escrita, el relato de la relación de sucesos en los que se encuentra enmarcado el individuo. Inmersa en ese «contarse a sí misma», advertimos la transición dialéctica entre el discurso que sostiene la voz narrativa en *Ritmo lento* y el mensaje que subyace bajo el diálogo entre los dos personajes principales en *Retahílas*. Respondiendo al encuentro de Carmen Martín Gaité consigo misma, es decir, con la anatomía de su propio lector, es capaz de resolver las preguntas e incomodidades del discurso que la escritora manifestó a través de David Fuente en su soliloquio a la claridad de la conversación entre Eulalia y Germán. El hecho de haber alcanzado la confianza literaria en la voz autorial proyectada en *Retahílas*, junto a la creencia total de su figura como autoridad a nivel literario hace intuir al lector la concepción de Carmen Martín Gaité sobre su proyecto como una posible «-biografía entera-» (Chirbes, 2013:60). Además, esta será interpretada como la fuente primaria de bibliografía que nutrirá su vida y su literatura. La opinión pública, materializada a través de la prensa, tal y como vimos en la primera parte de nuestro trabajo, da cuenta de esta «madurez narrativa» de Carmen Martín Gaité como escritora en *Retahílas*. En esta ocasión, pese a aparecer la figura de un hombre en el relato, e interpretar un papel decisivo en él, no se cuestiona la construcción del personaje; prevalece un elemento que hasta entonces no se había subrayado en relación a nuestra autora: sus logros a nivel lingüístico debido al ímpetu y a la solidez de un estilo propio:

Hablar es lo que importa, y en la novela son dos personas las que hablan –dos personas a las que la autora deja hablar interminablemente, dando a la vida un valor de comunicación, precisamente a dos vidas incomunicadas; quizá aún más, incomunicables en principio sin una rotura catártica, una quiebra de inhibiciones que tiene efecto de catarsis. Hablar es lo que importa, dejarse arrastrar por la libertad de la palabra; Eulalia lo declara al sentirse dentro de la corriente. Pero la palabra está aquí dentro de un orden y es dueña de sus fueros. Creo que esto es fundamental, más aún que lo que se cuenta, que tiene, no obstante, su rotundo peso, porque lo que supone es la reconstrucción, la

anárquica reconstrucción de dos trayectorias vitales por el método de la evocación alternativa<sup>54</sup>.

La verosimilitud de la voz de Germán y su eficacia narrativa confirman un triunfo doble. Por un lado, el *estatus quo* de Martín Gaité como escritora, es decir, su autoridad, que remite a la construcción de un itinerario profesional y vital consolidado en el oficio de la letra escrita, por medio de la performatividad de un recorrido íntimo de lectura(s) y escritura(s); por el otro, su autoría a través del reflejo de un estilo inconfundible. Ambas nociones remiten al afianzamiento de su personalidad: su actitud ante el papel en blanco.

Al igual que Martín Gaité, otras mujeres comenzaron a reflexionar en torno a su situación doméstica, laboral y vital cuestionando los parámetros sobre los que habían construido su identidad y experiencia. Serían ellas mismas quienes edificarían sus conciencias, en ausencia de lastres procedentes de la ideología u horizontes de expectativas acotados desde la visión profundamente patriarcal del régimen político, cuya presión disminuía a principios de la década de los setenta. Fue necesario establecer un pacto con la memoria, sustentado por los distintos géneros literarios que se desprenden de la conciencia individual, enmarcados, a sí mismo, en los márgenes del fenómeno autobiográfico: diarios, memorias, (auto)biografías, epístolas y, para lo que nos interesa, en relación a Carmen Martín Gaité, *cuadernos*. La necesidad de contarse a sí mismas su propio *cuento*, otorga el sentido primordial al proceso latente de escritura en la sombra de auténticas cartografías vitales, espejo de aquel «miedo a perder la identidad, a quedarse sin “papeles” que justifiquen la propia existencia y defiendan las miradas inquisitoriales –un miedo, todo hay que decirlo, endémico en la postguerra» (Martín Gaité, 2016:787).

En el marco de nuestra investigación, creemos que la mención a otro proceso de autorreflexión –que no es más que un proceso de lectura y conversación con uno mismo– el de una pintora y fotógrafa española, Esperanza Parada, esclarece algunos puntos, en lo que a los *cuadernos* de Martín Gaité concierne, al ofrecer un panorama de grandes similitudes<sup>55</sup>. Esta perteneció a un nutrido grupo de artistas visuales que no pudieron profesionalizar su oficio –algo que no sucedió en el caso de nuestra autora–, al quedar confinadas a lo doméstico y, con ello, a la memoria de una experiencia avocada

---

<sup>54</sup> *Hoja del Lunes*, 23 de septiembre de 1974, Madrid, p. 17.

<sup>55</sup> Este caso ha sido analizado en profundidad por María Rosón en su ensayo ya citado, *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos más allá del arte)* (2016).

al olvido. El soporte escogido para llevar a cabo su particular «ejercicio de memoria» consistirá en un álbum de fotografías, cuya confección abarcó «entre 1975 –año de la muerte de Franco– y 1982– fecha en la que el PSOE llegó al poder» (Rosón, 2016:277). Resaltamos cinco aspectos que creemos significativos, debido a la relación de semejanza que guarda con Martín Gaité. En primer lugar, *la voluntad necesariamente personal*, pues, «Hay capacidades que sólo pueden desarrollarse a nivel individual» (Colmeiro, 2005:15), que actúa cohesionando el conjunto de fotografías, y que responde a la urgencia comunicativa inherente del individuo, entendido como sujeto histórico: «la transición abrió un tiempo nuevo, en el que olvidar y recordar fueron acciones de gran significación social y cultural, pues había que gestionar de alguna manera el pasado reciente», »Durante la transición y la estabilización democrática las personas también tuvieron la necesidad de “recapitular” sus vidas en espacios de intimidad» (Rosón, 2016:277). En segundo lugar, la rememoración incluye *un binomio imprescindible: el grado de laboriosidad* que en ella se deposita y, gracias a ello, el compromiso con el proceso: «Lo realizó de forma meticulosa –algo que su hija también recordaba sorprendida–, colocando las fotografías primero sobre la mesa para reflexionar sobre su distribución más adecuada» (Ibídem. 278); y *la oralidad*, que actúa como un componente relevante en el autoexamen, pues posee en sí misma una secuencia narrativa específica «que genera su organización» (280). En tercer lugar, *El orden del discurso* atiende a unos esquemas determinados que contribuyen a fijar ciertos recuerdos –verdaderos o no– en la memoria

se suele recurrir a fórmulas propias que quieren fijarse en la memoria: constantes repeticiones –que camuflan los huecos del relato–, comparaciones, el uso de una estructura temporal no lineal sino cíclica, sintaxis aditiva (mostrando las mismas cosas desde distintos ángulos, o el mismo ángulo sobre muchas cosas), una selección de figuras o escenas para constituir una serie de personajes «fuertes» del álbum, más sencillos de recordar (282),

»Gracias a la experiencia de “contar el álbum”, podemos aprender su “principio ordenador”, clave para su comprensión, pues los álbumes suelen ser todos temáticos» (282). En cuarto lugar, si entendemos el «espacio de intimidad» como

espacio de singular significación para la vida de las personas, a través de las cuales es posible expresar al «yo» y al «nosotros», el individuo en el grupo, imaginarlo y narrarlo, en un espacio propio e íntimo, que al tiempo es confeccionado para enseñar, compartir y recordar, siempre atravesado por lo social, lo institucional y político (285-286),

resulta lícito comprender el *continente* en el que se deposita el «poder individual» (capacidad de presidir lo íntimo sin intermediarios), teóricamente subalterno, *como un objeto cultural* capaz de cuestionar el poder hegemónico de la colectividad. Por último, este «objeto cultural» (ya sea un *álbum*, como en el caso de Esperanza Parada, o un *cuaderno*, en el de Martín Gaité) alberga «un espacio de subjetividad propio, material y virtual a través del cual se desencadena un proceso que parte de un objeto, pasa por la narración, la *performance*, el recuerdo y la imaginación» (299). Esta *performance* no es más que la representación dentro del «álbum»/«cuaderno» de un «yo» cambiante, un «yo» dinámico que gusta saber de sí; no busca la verdad, sino una verdad sanadora y protectora, como nos recuerda Germán, casi zarandeándonos, desde las páginas de *Retahilas*: «dime tú para qué se contarían las cosas si no fuera para creérselas el mismo que las cuenta, ¿es así o no?», ya que, a fin de cuentas, «las cosas como son, y lo que está bien contado es igual que si fuera verdad, qué más da la verdad que la mentira» (Martín Gaité, 2008:655). Arroja, sobre todo, a través de los distintos retazos de vida captados bien por la cámara fotográfica o bien por la pluma, una interpretación de la realidad. En definitiva, integra en su interior un proceso de conocimiento que no es más que un suceso fenomenológico, la historia de la relación entre el individuo con el entorno sociopolítico que le rodea y que le nutre: «caer en la cuenta de que la verdad no se da sino en un contexto existencial» (Innerarity, 1995:11). De este modo, Martín Gaité consigue deshacerse del compromiso férreo con el «ambiente» y crear uno propio en sus *cuadernos*, como lograra Germán también en *Retahilas*, «había aprendido a desligarme y era mayor por fin de una manera auténtica, *motu proprio*, como el resultado de algo que va de dentro afuera y no al revés» (2008:747).

Estos «lugares de la memoria», tal y como los denomina Colmeiro, representan «espacios intermedios entre la memoria y la historia, que están dedicados a la rememoración del pasado y a la afirmación de una identidad cultural que se continua en el presente, lugares de la memoria que pueblan la geografía y constituyen una topografía cultural» (2005:29). En ellos, nos topamos con la representación de la existencia de un tiempo discontinuo y escindido de la linealidad de la historia, digamos, «oficial», atravesado por una conciencia de tipo histórico de la memoria. Si consideramos, siguiendo al último autor citado, que «La memoria colectiva es un capital social intangible», y que «Sólo en el nivel simbólico se puede hablar de una memoria colectiva, como el conjunto de tradiciones, creencias, rituales y mitos que poseen los miembros pertenecientes a un determinado grupo social y que determinan su

adscripción al mimo» (Ibíd. 15), estas voces se volverán tangibles al vincularse a un discurso contrahegemónico. La virtualidad del espacio que ofrecieron los soportes de cultura escrita alternativos alojó toda una red sumergida de afectos que pasó a configurar, a la muerte natural del franquismo, una (re)lectura de la historia con el fin de «deshacer los nudos del pasado atado y bien atado y abrirlo a la conciencia crítica» (25). La llegada de estos textos a la escena pública contribuyó a desmontar aquella «fabulación pseudohistórica de mitos fundacionales» (17), de los que el régimen franquista había ido impregnado durante casi cuatro décadas el ideario intelectual colectivo, por medio de la educación y la propaganda moral y política. Ante los últimos coletazos de la dictadura, se produce una exteriorización masiva de este tipo de narraciones; un volcado de la experiencia sobre formatos y continentes aptos para la edición y difusión públicas. Este caldo de cultivo primario que, a finales de los años setenta, experimentó un desgaste acusado derivando hacia otros moldes literarios, como es la autoficción narrativa, puede concebirse como el terreno de cultivo o el inicio de *El cuento de nunca acabar*. La exteriorización de los distintos textos que habían permanecido ocultos durante la dictadura se consideró un síntoma común para un mismo proceso de higiene sentimental. La inminencia de la palabra oral pugnaba por comunicar su anhelo de adquirir un cuerpo material que anclase su ser en una línea temporal, y verificase la realidad del tiempo pasado, que formaba ya parte de la historia: «el deseo de la presencia, la creencia en el origen, la voluntad de lo verdadero están necesariamente ligadas a la exposición, es decir, al relato –que debe necesariamente diferenciarse como texto–» Lacoue-Labarthe (1990:152).

La manifestación de la intimidad en público, símbolo de la deriva que adquiere la literatura a finales de los años sesenta y principios de los setenta, conlleva la reprivatización del objeto literario. Como apunta José-Carlos Mainer, «la trascendencia *social* de la literatura [...]» fue sepultada por «la entronización de una estética neoparnasiana», y añade:

Nacida de esta, sobrevino una literatura obsesionada por sí misma, en permanente trance metaliterario, donde el sujeto enunciador vivía bajo continua amenaza de desposesión. El regreso de ese sujeto ha llegado por la vía de sus sentimientos, por la necesidad de afirmarse como conciencia feliz y como explorador de sus propias posibilidades sentimentales (1994:153).

Esta «retórica de la desposesión», dialoga con aquel «miedo a quedarse “sin papeles”», que señalábamos anteriormente, en palabras de Carmen Martín Gaité, y está integrada por el uso de un lenguaje vertebrado por la «metáfora de autoposesión»

(Ibídem.), empleo en el que nos detendremos a la hora de analizar la cuarta parte de *El cuento de nunca acabar*, «Río revuelto». La «reprivatización» a la que se refiere Mainer posee un impacto, no solo en el territorio creativo del artista, sino también en el del lector, quien asiste a la representación de un mundo en el que el escritor, como sujeto, aspira a alcanzar la trascendencia, al hacerse objeto de su propia narración. Para Mainer, «un síntoma de tal *reprivatización* se halla (...) en la reciente abundancia de diarios, dietarios y memorias personales, cuya presencia actual contrasta con el escaso cultivo de ese género en épocas anteriores» (154). En una época como la posguerra española, donde las dinámicas de campo literario se hallaban sometidas a la polarización ideológica –los bandos de la guerra civil habían sido reformulados en la distinción simplona izquierdas y derechas, y los actos y expresiones públicas de cada individuo pasaban exámenes rigurosos– los *dietarios* simbolizan aquel territorio en el que poder expresarse con absoluta libertad. El único pacto de fidelidad o grado de compromiso auténtico debe establecerse entre la conciencia que escribe lo que un sujeto vive o experimenta:

cuando todo es incierto alrededor, en ellos [dietarios] se asienta la potestad del *yo* que se permite el capricho de la arbitrariedad –pues habla de lo que quiere y desde su peculiar punto de vista, y hasta donde quiere–, sin llegar a la misantropía ni a la soberbia, pero siempre rozando una y otra, a la par que se confirma con orgullo vivir por y para la literatura (Ibídem.).

Durante la recreación de su imagen en el cuaderno, irá (des)glosando los parámetros que le han condicionado como individuo, eco de la realidad que le ha tocado vivir. La fórmula del *cuaderno*, en lugar del habitual *diario*, se nos presenta aquí como una muestra más de la actitud firme y personalísima de Carmen Martín Gaité frente al hecho literario, similar a la posición que adoptó de cara a las adaptaciones cinematográficas y teatrales, las traducciones, las reseñas de sus lecturas para *Diario 16* y las citas importantes de algunos de sus autores predilectos. La importancia de las «fechas», como ella misma destaca en una entrevista, «Porque yo te aseguro que para las fechas me acuerdo mucho de fechas personales», que le dirá a Joaquín Soler Serrano en 1980, queda en ellos eliminada, parcialmente. La ruptura con el tiempo lineal nos facilita pistas fundamentales para nuestro trabajo. El encuentro con su personalidad, es decir, con su estilo en la obra publicada en 1974 nos obliga a regresar sobre la cronología de su proyecto literario y, más concretamente, sobre los paratextos que figuran en ellas en forma de fechas de inicio y fin de redacción de los textos, ya que:

«El tiempo de la escritura puntúa al de las historias» (Mattalia, 1990:62)<sup>56</sup>. Así, leemos en la nota final de *Retahílas*: «Empecé a tomar los primeros apuntes para esta novela en junio de 1965, en un cuadernito al que llamo, para mi gobierno, “cuaderno-dragón” por un dibujo que me había hecho en la primera hoja un amigo que entonces solía decorar mis cuadernos», »Terminé su redacción definitiva la tarde del 31 de diciembre de 1973, en mi casa de Madrid» (Martín Gaité, 2008:792); en *El cuento de nunca acabar* encontramos una fecha de inicio muy próxima al fin del diálogo emocionante y emocionado entre Eulalia y Germán en *Retahílas*, «Madrid, otoño de 1973», de fin, sin embargo, mucho más dilatado, «Charlottesville, Virginia, otoño de 1982» (2016:525). Resulta, así mismo, crucial la mención en el final de *Retahílas* a sus *cuadernos* —aquel «cuaderno dragón»—, debido a la continuidad que en los mismos se observa entre el periodo de gestación de un proyecto, su comienzo, su final y su transformación en otras búsquedas, que son siempre, como señala José Teruel, la misma: «En el fondo, me atrevería a decir que la obra narrativa de Martín Gaité es un ensayo sobre las versiones múltiples que resultan de trasponer distintos y distantes puntos de vista narrativos sobre los mismos temas y acontecimientos» (2006:n33)<sup>57</sup>. De este modo, vida y literatura lograrán un entendimiento completo en el territorio de la ficción. Cualquier viso o intento de autobiografía deberá entonces *atravesar* necesariamente su proyecto literario y, en concreto, su literatura dedicada al cultivo de la narrativa. Y esto es, ni más ni menos, lo que conduce a Carmen Martín Gaité a iniciar su personalísimo autoanálisis, ante los últimos estertores del régimen franquista: *El cuento de nunca acabar*; relato en el que no habrá espacio, como tampoco lo hubo en sus otros textos como nos recuerda Chirbes, para la tribulación política:

Su trayectoria como escritora se define en buena parte —como han observado algunos de sus estudiosos— por aquello de lo que se escapó; por lo que dribló, en una permanente huida del aspaviento y de cualquier forma de pavoneo intelectual, una actitud que

---

<sup>56</sup> La relevancia que presentan los paratextos en la obra de Martín Gaité estriba, fundamentalmente, en su naturaleza biográfica: «No nos cansaremos de recordar la importancia de estas notas preliminares, dada la información que en ellas Carmen Martín Gaité transmite sobre su biografía intelectual y el proceso de confección y edición de sus obras» (V. «Nota a esta edición», de José Teruel en *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*).

<sup>57</sup> En este sentido, podemos afirmar que las fechas de publicación presentes en las obras responden, por un lado, a la voluntad martingaitiana de inscribir su discurso en el marco de la historia de la literatura —pese a no reconocerse en los marbetes generacionales ni en las corrientes estéticas, era plenamente consciente de las dinámicas de campo literario de su tiempo— y, por el otro, a la creencia firme en la libertad del individuo, cuya memoria preside el tiempo, convertido, en sus narraciones, en un hecho subjetivo. La memoria supone, al modo proustiano, el «tiempo» que se «habita», mientras que su posesión entraña la autodeterminación inherente del sujeto, que es quien habita el tiempo del que dispone.

mantuvo también respecto a los avatares de la política en los tumultuosos años del final del franquismo y la Transición, cuando supimos de sus posiciones ante los acontecimientos más por sus silencios sabiamente controlados y por sus apartamientos que por sus declaraciones y proclamas (2013:60-61).

En él, conversará con el «ambiente» en el que ha ido construyendo su intimidad, atravesado por sus lecturas –entendiendo la lectura como el acto más personales y puros– y por sus experiencias vitales, los denominados *Cuadernos de todo*. La elaboración de su agencialidad en los mismos no se percibe como el despliegue de una retórica azarosa o despreocupada; más bien, nos encontramos ante una construcción plenamente consciente, como ella misma nos recuerda en *Retahílas* por medio de Germán, «Para escribir te tienes que creer al interlocutor que te inventas (Martín Gaité, 2008:710)». Esta incluye una conciencia integrada por su contexto histórico, la construcción de la memoria individual y la importancia de aquel «tomar nota», »por los que ya no pueden tomarla de nada» (Martín Gaité, 2003:158). La necesidad de contarse a sí misma la historia de lo vivido o, dicho de otra manera, la urgencia por preservar la *experiencia*, estructurará su discurso en *El cuento de nunca acabar* (Teruel, 2015:392). El método dialéctico que mantendrá con sus *Cuadernos* creará una suerte de realidad interior metanarrativa en la que poder charlar consigo misma, adoptando ante ellos el papel de lectora, y propiciando que su lectura constituya la primera edición de sus *Cuadernos de todo*: no existirá más intermediario que obstaculice el diálogo entre su intimidad y la esfera pública que la conquista de su propia voz<sup>58</sup>. En ellos no solo construirá su autoría sino que como ella misma afirma tras su lectura del libro de Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, servirán para «albergar al hombre de la intemperie», «echar raíces», «tejer su memoria», con todo, «proteger su intimidad» (2016:906). A su vez, producto de esta conversación, creará un espacio dividido entre la dicotomía que venimos manejando, lo público y lo privado frente a lo íntimo, territorio integrado por la memoria –siempre fragmentaria–, la psicología, los afectos y, lo más importante, la personalidad de la escritora. Estos *Cuadernos* suponen, en la formación de Martín Gaité como autora, un soporte, como apunta Maria Vittoria Calvi en el prólogo de la edición de los mismos, en el que «la expresión» configura una modalidad narrativa, libre de toda estructura preconcebida, libre de “letreros” y confines, que permite vislumbrar “la relación que tienen entre sí todos los asuntos”, además de, “carácter relativo y

---

<sup>58</sup> La segunda edición de los *Cuadernos*, como señala el profesor José Teruel, «es la que realizó póstumamente Maria Vittoria Calvi, donde también desembocaron otros cuadernos con posterioridad al otoño de 1982» (2015:398).

provisional de aquello mismo que iba dejando anotado”» (2003:10). Su lectura se podrá interpretar como un acto performativo. Al escribir en ellos para sí y sobre sí, se produce una «subjetivación» de la experiencia vertida, en la cual hará públicos en, como veremos, *El cuento de nunca acabar* determinados pasajes a los lectores, a los estudiosos y a la crítica elegidos de forma cuidadosa e interesada; apuesta por un «afianzamiento» y un «mantenimiento» desde sí misma para ella misma, es decir, una «instalación del sujeto» que lee en el objeto que ha escrito (Butler, 2001:103). Buen ejemplo de ello, es el fragmento reflejo de aquella tarde del 31 de julio de 1964 en El Boalo, que, a su vez, constituye la tercera parte de *El cuento*, «Ruptura de relaciones»<sup>59</sup>, del que nos encargaremos más adelante. Ya desde el título, *El cuento de nunca acabar* (*Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*) se evidencia el conflicto existente entre ambas orillas: una lucha constante por hallar la «búsqueda de sentido a través de la literatura, una lucha por encontrar la narración coherente de su tiempo, por contar su propia historia, trabajo de excavación en lo más hondo de sí misma, búsqueda de un lugar desde el que afrontar con dignidad la difícil tarea de vivir en un mundo cruel o insustancial» (Chirbes, 2013:61).

Para Carmen Martín Gaité, el sujeto no es simplemente un receptáculo de valores artificiales y etiquetas dependientes de un sistema político, o subsidiario de una ideología que le impida articular sus propias ideas y utopías. La importancia de la personalidad –preocupación, por otro lado, profundamente unamuniana– es lo que confiere al individuo la posibilidad de sobreponerse a la influencia asfixiante de la «sociedad», y que nuestra autora, en su léxico particular, denominó «ambiente»<sup>60</sup>. La «superación» de este y el «triunfo de la personalidad» le permiten inscribirse en un tiempo no-histórico, con independencia del consenso o aprobación del momento político y social que le ha tocado (con)vivir. Carmen Martín Gaité, gracias a su «no

---

<sup>59</sup> La aplicación de esta estrategia narrativa conformará un texto distinto, en cuanto al tono y a la fluidez del mismo. Este fenómeno es fácilmente observable en multitud de pasajes de *El cuento de nunca acabar*, especialmente en «Río revuelto»; la confrontación entre fragmentos pertenecientes a los Cuadernos –estadios previos a la fijación de un texto definitivo– y aquellos mismos en la edición definitiva suscitan un diálogo de gran interés filológico. No obstante, no nos adentraremos en dicho debate puesto que creemos que necesita, no solo esta obra en particular, sino el proyecto narrativo de Martín Gaité completo, de un estudio en profundidad que de cuenta del proceso creativo de la autora desde la crítica genética, arrojando nuevas luces sobre su concepción del hecho literario.

<sup>60</sup> El tema de la *personalidad* debió sin duda interesarle a Carmen Martín Gaité, interés que se refleja en sus lecturas de aquel momento, como observamos a través del inventario de su biblioteca personal: *El desarrollo de la personalidad: De la infancia a la senectud* (1974), de Gordon R. Lowe.

pertenencia a escuelas ni banderías» (Martín Gaité, 2003:270), se acogerá a la crítica que hizo Foucault en torno al marxismo y al psicoanálisis: «the idea that the subject is at first some kind of pure origin, which is later veiled, distorted, or repressed by social, political, or economic conditions: “my goal is to show in these lectures how political and economic conditions of existence are not, in fact, veils or obstacles for the subject, but rather the very things through which subjects get formed» (Fernández, 1984:32). La solidez de su discurso y el brotar del lenguaje desde sí hacen de su proyecto narrativo el único testaferrero de aquella arquitectura interior, y le permiten perfilar una verdad esencial. La desaparición de ese testimonio continuado, que mana de la confluencia que acoge en su construcción la dicotomía «hablar» y «escribir», deviene en la desaparición del individuo no del autor ni sus ficciones, pues en la lengua aseguramos la supervivencia del pensamiento<sup>61</sup>. La esperanza firme en el «relato» nos conduce hacia la narración ya no ensimismada sino en sí misma: a la vida que aspira a ser relatada como un cuento y que ella misma se ha venido contando, puesto que, como señaló Calvino, «Para el narrador que escribe un diario lo más difícil es entresacar de los millones de hechos y noticias de la propia vida los pocos que son necesarios y están relacionados de manera que hagan un “cuento”» (1994:34). La intuición de hacer converger su «ambiente» y la relación que guarda con él transforma al sujeto en un territorio de ficciones y lo instala en un papel mediador. Y esto es el particular *neverending tale* de Carmen Martín Gaité, respaldado desde su título, *El cuento de nunca acabar (Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)*, cuyo paréntesis funciona casi como una aclaración de la naturaleza del *cuento* que se va a narrar: una apertura continua de nuevos derroteros lectores que nos hagan descubrir en la realidad cotidiana detalles que no habíamos sido capaces de interpretar, asimilar y percibir. Es también el relato de una defensa a ultranza de los valores que la literatura es capaz de vehicular, como señaló Nuccio Ordine a propósito de Leopardi, «la importancia de la vida, de la literatura, del amor, de los engaños de la poesía, de todas las cosas consideradas superfluas» (2013:56). Es decir, una «resistencia contra la trivialidad del presente» (62), a través de una defensa abierta de la labor de interlocución del escritor, aparentemente inútil, entre

---

<sup>61</sup> La misma Martín Gaité nos haría partícipes de este compromiso con la letra escrita en un artículo para la *Gazeta de los Notarios*, [nº42], enero de 1993 en relación a su padre, José Martín: «Decía él que había una errata de transcripción en la famosa frase atribuida a Francisco I, que no había dicho: “Todo se ha perdido menos el honor”, sino: “Todo se ha perdido menos el humor”. Ése fue el ejemplo sutil que dejaste como sin querer en el mundo, padre. Como una huella leve y perenne» (2016:680).

la realidad y los que la habitan. Una construcción de su autoridad y su autoría que funcionase como la única biografía posible y que se extendió durante nueve largos años.

## II. SIETE PRÓLOGOS

La fiebre autobiográfica que se inició en los años setenta ante la visibilización progresiva de la decadencia del régimen político condujo a la saturación de este tipo de relatos. Absortos en una narración que se mantenía a sí misma a base de enmascarar ciertos aspectos íntimos, desestimaban un pacto de lectura basado en la presunción de verosimilitud, dejando de nuevo al lector al margen. La preocupación martingaitiana frente a la asunción de este tipo de escritos residió en la vulnerabilidad que rodeó a la memoria individual, y al olvido del lector, arrojando a la construcción de la memoria colectiva a un más que inquietante porvenir. Tal vez por ello, se refirió a ellos en términos de «epidemia» y, añadiría, en uno de aquellos «sin embargo», a propósito de la popularidad de este tipo de narraciones, que «hoy en día no hay nada que no acontezca bajo los potentes focos de la luz pública, a cuyo engañoso amparo se busca incluso lo que nunca se pudo perder allí [...] pocas épocas igualarán a la nuestra en el trato desconsiderado que se da a la memoria» (1993:292). El afán proteccionista de Carmen Martín Gaité hacia su proyecto existencial, es decir, hacia su obra literaria completa comienza desde el pórtico mismo del texto al que nos enfrentamos, *El cuento de nunca acabar*: siete prólogos. La red de incertidumbres que desprende la naturaleza de estos «umbrales», en palabras de Genette, consiste en la presentación del *cuento* al que va a asistir el lector, conformado, a su vez, en tres partes bien delimitadas: «A campo través», «Ruptura de relaciones» y «Río revuelto». Cada una de ellas parece coincidir con la estructura tradicional de los cuentos, es decir, «presentación», «nudo» y «desenlace». La morfología a nivel macro-estructural de *El cuento*, puede concebirse, como hemos dicho, en clave de «introducción», «nudo» y «desenlace». No obstante, si introducimos la variable «género» en la ecuación, también atisbaremos la misma estructura tripartita con una ligera variante. Josefina Ludmer, al igual que Martín Gaité, descentralizó todas las dinámicas que ensombrecían el «problema» de la mujer y redefinió la búsqueda de posibles diálogos en torno a dicha cuestión, asentando su discurso en dos focos concretos: el lugar común del que participaron las mujeres de cara a la crítica literaria y el lugar específico que ocupaban «en el campo del saber, en una situación histórica y discursiva precisa» (1984:47). Pese a que «subordinación y

marginalidad» han sido consideradas dos nociones absolutamente devastadoras para la mujer, mediante el ejercicio de su ingenio, esta supo atravesar el coto vedado de la manifestación escrita de su pensamiento. Ludmer toma de ejemplo a Sor Juana Inés de la Cruz en su *Carta Atenagórica*, y destaca que el texto, en su contenido biográfico, obedece a tres movimientos: «escribe que calla (no saber decir), estudia y sabe» (Ibídem. 49). Si «Martín Gaité necesita contarnos la novela de su ensayo: su particular relación con *El cuento de nunca acabar*» (Teruel, 2015:401) y, además, esta posee una «particular concepción del ensayo como autobiografía intelectual» (Ibídem. 403), la disposición de su discurso, desde su condición femenina, se organizará y entenderá como una voluntad cuyo objetivo sea «mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina» (Ciplijauskaité, 1994:36). La autora salmantina recurre a la metáfora del «espejo de generaciones», es decir, al reconocimiento en otras autoras, para establecer su mapa de ruta. Los prólogos o «introducción», por lo tanto, obedecerán al «escribe que calla» o, «no saber decir»; «A campo través» responderá a la inquietud para con el «estudio» de la autora, «Ruptura de relaciones» o «desenlace» se comprenderá como la culminación de un proceso de conocimiento, esto es, «saber». ¿Qué sucederá entonces con la cuarta parte, «Río revuelto»? Para Sor Juana, el «estudio» se comprende como un lugar repleto de silencio en el que se sucede una contradicción entre el «saber» y el «decir». La diatriba entre ambas, una vez concluye «Ruptura de relaciones» al conquistar el «saber», el «decir» se producirá en total libertad. De este modo, «autoridad», «autoría» e «identidad» se funden y se consolidan en la autoafirmación de un «sujeto [autora/lectora] en transición, expuesta al azar de revelaciones que la dejan sin palabras» (Pittarello, 2013:155).

La presencia de estos siete ante-textos resulta novedosa y sorprendente para el lector. Si consideramos que el carácter de los prólogos reside en la introducción de un texto de un lector a o hacia otro u otros, cabría pensar que nos encontramos ante una baraja de siete naipes que representan siete lecturas alternativas de la autobiografía intelectual de un escritor: Carmen Martín Gaité. Nuestra autora siempre comprendió la escritura y la lectura como un binomio indisoluble que vertebró la producción literaria, y ocupó un papel primordialmente interpretativo y testimonial en ella. Para ello, se constituye como *una lectora* más de su obra, algo que marca el distanciamiento que definirá el pacto biográfico del texto, recogiendo el testigo lanzado por Castellet en torno a la teoría de la recepción. La Martín Gaité escritora y la lectora crean de este modo una tensión metaficcional que se apreciará en la lectura de cada prólogo de forma

individual, al presentar un mapa autorreferencial o «metatexto», como veremos más adelante, en el que «la voz de la narradora, que es la voz de Carmen Martín Gaité, nos mete en la cocina de su libro y nos da una especie de negativo de lo que sigue. Se va configurando así una estructura concéntrica que tiene como objetivo la autorreferencia» (Granata de Egües, 1998:120).

Para Carmen Martín Gaité, la «metaficción» se presenta como el espacio narrativo de interlocución que evidencia «El desplome de las barreras entre ficción y realidad» (Martín Gaité, 2016:793), tal y como nos recuerda en su artículo de lectura imprescindible, «Brechas en la costumbre». En él, a propósito de Cervantes y Unamuno, quienes se habrían amparado y embarcado en sus narraciones en un proceso similar, destaca la función del puente que despliega el mecanismo que la metaficción novelera ofrece al creador. Lo que se vive y lo que pervive deben dialogar para reconstruir la experiencia y la memoria de lo que experimentó, experimenta y experimentará el sujeto narrativo. En términos fenomenológicos, el terreno comunicativo evidenciará la realidad del «mensaje a través de dos mundos aparentemente incomunicables» (Ibidem.). En el proyecto literario de Carmen Martín Gaité, la motivación que sustenta el conocimiento y la fe en la palabra escrita dan cuenta de los distintos procesos que componen ese particular contenido personal que se quiere fijar en el tiempo a través de la escritura y, más importante, en los otros: «Ahora, mientras te lo estoy diciendo, se fija ese eslabón, se engancha a ti por la palabra, me quitas el miedo a estar girando sola en el vacío» (Martín Gaité, 2008:778). Nuestra autora parte del convencimiento firme en la comunicación –función si no primordial del individuo, sí esencial–. En ella, encontramos el origen mismo de su poética: el sujeto se prefigura como un ente dialéctico, productor de ficciones, cuyo pretexto vital adquiere situación y sentido, es decir, «identidad», a través de las diversas historias que es capaz de contarse a sí mismo y a los demás. La pasarela dialéctica que despliega le permite presentar ante ellos una versión de su «yo» que ella misma elige. De este modo, huye de la impostura externa, de las primeras impresiones y de las atribuciones falsas sobre sí misma. Su naturaleza, eminentemente narrativa, le permite presentarse así ante un público, real o imaginado, como «sujeto mediador» entre la realidad y la ficción, refrendando así su voluntad de testigo y su derecho a inscribir su discurso en los márgenes de un ideario común. Legitimar su actividad subraya la importancia de su autoafirmación como sujeto discursivo, su papel de intermediario y, más importante, su agencialidad y su consecuente reivindicación como «autora». Para ello recurrirá a la

proyección de un autorretrato, tal y como hizo Cervantes en el prólogo a la edición de las novelas ejemplares, que más adelante comentaremos en «Ruptura de relaciones».

El nacimiento del «yo» que recorre los prólogos atiende a la conversación entre lectora y escritora, evidenciando la unión de ambas mediante un diálogo en el que la lectora es capaz de reconocerse en los textos de la escritora: «El yo puede nacer únicamente de una *unión*. Y es al inclinarme *hacia* el Otro que me convierto en el yo uno, único e insustituible que soy» (Bauman, 2009:77). Además, la conversación entre ambas debe desarrollarse en una «situación ideal de habla», que «debe vincularse [...] con el consenso y con la verdad», según afirma Guerra Palmero en su lectura de los textos Habermas en torno a la cuestión que tratamos (1998:46). El reconocimiento del Otro como mi «yo» nos inclina a pensar que la lectora que presenta Martín Gaité pretende realizar una defensa de la escritora, cuando su voluntad estriba en una labor protectora y nada paternalista de su obra, tarea que es tomada como pretexto para la elaboración de los prólogos: «Es el Otro quien me ordena, pero soy yo quien debe dar voz a esa orden, hacerla audible a mí mismo. El silencio del Otro me ordena “hablar por”, y “hablar por el Otro” significa conocer al Otro» (93). Sin embargo, esta «orden» producida desde el Otro se trata más bien de una propuesta de diálogo o una llamada que espera ser atendida: «Usted se dirige a mí para que yo lo lea, pero yo no soy para usted otra cosa que esa misma apelación» (Barthes, 2009:13). Si entendemos la recreación de este diálogo como una conversación «recuperada» o, más bien, «actualizada», podemos afirmar que el «“tú” explícito al que se dirige el texto, y con el que dialoga el “yo” (bien sea explícito, a través del narrador, o implícito por medio del autor implícito)» (Rivas Hernández, 2005:185) es, sin lugar a dudas el «interlocutor». Martín Gaité interpreta como tal la figura del «lector implícito» al que se refirió Wolfgang Iser en «La estructura apelativa de los textos» (1989): «[el lector] tendrá que habérselas no ya exclusivamente con los personajes de la novela, sino también con un autor que se interpone con su papel de comentarista entre la historia y el lector» (141)<sup>62</sup>. Este será entonces «una figura creada dentro del propio texto que nos predispone a leer de una forma determinada y no de otra» (2005:215). La apelación permite al escritor

---

<sup>62</sup> Domingo Ródenas hace también mención a la teoría de Iser en relación al caso de Martín Gaité y su interpretación del interlocutor: «Este destinatario inventado no deja de ser una función semiótica de todo discurso narrativo (a la que remiten el lector modelo de Umberto Eco o el lector implícito de Wolfgang Iser), pero que lo postule Carmen Martín Gaité pone de manifiesto una concepción comunicativa de la narración literaria según la cual esta nace como un dispositivo compensatorio del anhelo insatisfecho de comunicación» (2013:144-45).

convertir al lector en su autor y conocer a su primer lector implícito, que es, indudablemente ella misma, tal y como hizo gracias a *Retahilas*:

El Otro es reconstruido como mi creación; al actuar con el mejor impulso, le he robado al Otro su autoridad. Ahora soy yo quien dice *qué* ordena la orden. Me he convertido en el plenipotenciario del Otro, aun cuando yo firmé la carta de poder en nombre del Otro. «El Otro» para quien soy es mi propia interpretación de esa presencia silenciosa y provocativa (94).

La imagen que cabría esperar ahora de quien es autor de las líneas de los prólogos sería la representada por un retrato activo, que ejemplifique la capacidad de interlocución del texto leído<sup>63</sup>. La naturaleza de quien lee acota el significado de la lectura y esta se alza como un movimiento diferenciador que la distingue de otros posibles lectores; se pide al lector que lea desde su contexto histórico y existencial y, sobre todo, desde su condición. En este sentido Jonathan Culler apunta, a propósito de Norman Holland, «que el significado de una obra consiste en la experiencia del lector con ella y que cada lector o lectora experimenta en términos de su propio y distintivo “tema de identidad”» (1985:64), muy similar a aquello que afirmó Castellet en *La hora del lector*:

cada entrega total [a una lectura] es una personalidad distinta que se apropia y recrea la obra y la recrea distinta al aportar personales experiencias y cultura, tradición y herencia. Cada lector construye con su esfuerzo personal un mundo nuevo y distinto que nunca quedará cerrado, concluido mientras su propio yo esté en evolución (2001:50).

La construcción de la identidad para Carmen Martín Gaité representó una búsqueda continua pareja a su constitución autorial y a su autoridad literaria, esto es, a la construcción de su lector implícito. Durante el encuentro consigo misma se enfrentó, como hemos destacado en otros apartados, a esta condición femenina *heredada*; la idea de la lectora mujer proyectada desde los discursos hegemónicos. Nunca interpretó el ser mujer y ser mujer escritora y lectora como una limitación, sino más bien como una condición identitaria que en el caso de experimentar vetos, estos procederían de órganos de discurso externos. Los condicionamientos internos serían muy otros y tomarían un cauce expresivo distinto<sup>64</sup>. La construcción artificiosa de un tipo de feminidad durante el

---

<sup>63</sup> Al hilo de estas reflexiones, publicaría «La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas» (1973). Una vez alcanzó la certeza de que «buscando la manera de contarse con placer y sentido las cosas a sí misma» (Teruel, 2015:392), decidió continuar su pesquisa, y buscó el modo de apelar a otro lector o lectores, es decir, «La narración concebida como búsqueda de interlocutor» (Ibidem. 396).

<sup>64</sup> El discurso feminista defendido por Martín Gaité atravesó una etapa repleta de contradicciones, como se comprueba en las anotaciones de los años sesenta en los *Cuadernos de*

franquismo, en este caso, la imagen que se construyó a través de los medios de las escritoras y la consecuente limitación de la lectura al territorio de la novela rosa, fue contrarrestada –al hilo de la dicotomía interior/exterior– por la práctica de escritura libre y lecturas personales que tiñó sus *Cuadernos*. En este espacio halló la consolidación de su personalidad, dio rienda suelta a sus propias contradicciones –sin culpas– y halló la forma de lidiar con los parámetros constrictores como proyecciones negativas del «ambiente»: «Gender constructs have historically constrained or limited the female to a handful of options or gender roles» (Pérez, 2003:173). La crítica de la autora se centra en el conjunto de mecanismos que definen al individuo desde fuera y trata de romper con ellos desde el humor y la parodia, desde dentro. La concepción de la identidad para nuestra autora no comprendía la emancipación del ser femenino desde un activismo de barricada, sino desde el ser que se halla en un descubrir continuo de sí y de su entorno, y que nunca se llega a cerrar del todo o, en palabras de Barthes –cercanas al *syllabus* martigaitiano–, «que las cartas no estén echadas sino que haya juego todavía» (2009:12)<sup>65</sup>. Desde el saberse lectora que se ha construido a sí misma, leerá como tal:

---

*todo* y en las lecturas que realizó en torno a dicha temática, reflejados en ellos: *Cultura femenina*, de Georg Simmel, *La presse féminine*, de E. Sullerot o *Le deuxième sexe*, de Beauvoir. El debate interno, sin embargo, pareció llegar a buen puerto, una vez más, gracias a aquel conversar consigo misma, materializado en el diálogo entre dos personajes femeninos de *Retahilas*: Lucía y Eulalia. Por ello decidimos incluir, pese a su extensión, el fragmento en el que se aprecia con claridad la metodología de la dialéctica de Martín Gaité:

Pasaba entonces por una etapa de feminismo furibundo y estaba orgullosa de mi excepcionalidad y mi rebeldía frente a la postura acomodaticia de las otras chicas de aquel tiempo que sólo pensaban en ser como sus madres y no tenían interés por nada. Pero lo curioso es que ella sí lo tenía, le interesaba todo con pasión, y cuando decía que se encontraba muy a gusto siendo mujer y que no se cambiaría por un hombre en la vida, no lo decía de un modo resignado e inerte sino positivo, triunfal, era algo que le salía del alma, no hablaba como repitiendo una lección aprendida de nadie sino que sonaban sus palabras a una cosa que se ha pensado muy en serio y a solas, y decía que le gustaría tener hijos y enseñarlos a leer y a jugar y a echarle imaginación a la vida y a ser libres y... Claro –le interrumpía yo– y con ese noble pretexto dejar la carrera y los estudios.» «Dejar o no dejar, eso ya se veía. » «En España, Lucía, no cabe compaginar, lo sabemos de sobra, o eres madre o te haces persona.» Pero a ella le escandalizaba aquella alternativa tan dogmática, le parecía una clasificación de un libro de texto malo; se podía inventar algo distinto de lo que veíamos a nuestro alrededor, y eso era lo apasionante, una forma de ser madre que no tuviera que excluir la de seguir siendo persona. ¿Por qué razón el concepto de madre iba a ir inevitablemente unido a quejarse y suspirar o a tiranizar o a seguir rutinas?, ¿por qué?, era una dedicación en la que estaba todo por hacer y requería más ánimo y más imaginación que ninguna; que ella, si podía, la compaginaría con otras, pero que si no, no iba a llorar por eso, y me avisaba de ante mano cuál era la que iba elegir (2008:723).

<sup>65</sup> Carmen Martín Gaité comparte con Jane Austen –cuya obra conocía a la perfección, autora que «fue la primera en representar la personalidad específicamente moderna y la cultura en la que tiene su ser» (Trilling, 1974:223)–, la ausencia de un discurso cargado de malestar. La descentralización de la problemática de la condición femenina arrojó a las autoras a un conflicto mayor: «la elección moral no es dictada realmente por principio o la máxima aplicables a la

Pedir a una mujer que lea como una mujer es, de hecho, un requerimiento doble o dividido. Atiende a la condición de mujer como algo dado y simultáneamente reclama que esa condición sea creada o alcanzada. Leer como una mujer no es simplemente [...] una posición teórica, dado que se refiere a una identidad sexual definida como esencial y privilegia las experiencias asociadas a esa identidad (Culler, 1992:49).

Retomando la proyección de su particular «autorretrato», que no será otro que el del «lector implícito», diremos que se trata de uno de los múltiples ejemplos del conocimiento sobre historia literaria de Martín Gaité. La práctica del prólogo alcanza su cénit en España durante el Manierismo barroco, que según Porcheras Mayo, es «el corazón de su Edad de Oro» (2003:42). Esta corriente artística enaltece «lo accesorio, el adorno, lo periférico» para poder «atraer la atención del lector o espectador para convertirse, de hecho en un primer plano» (43). Además, este autor recuerda que el molde manierista gusta de

crear un ambiente de ficción en torno a la obra literaria y de incidir, mediante variados mecanismos, en el lector o espectador para provocar la fluida sensación de ficcionalidad. El prólogo obtiene con eficacia la atmósfera de ficcionalidad al interponerse entre el lector y la obra [...] a causa de esta interposición o paréntesis inicial del prólogo se produce un diálogo entre el autor y el lector antes del libro, sentido como *espectáculo* intelectual, o juego artificial de nuestras mentes, juego que empezará puntualmente a la subida del telón, es decir, al acabar el prólogo. El prólogo será, pues, el telón que nos avise de que asistimos a algo voluntaria y mentalmente alejado de la vida, aunque esta misma vida puede estar *representada* en la obra (Ibídem.)<sup>66</sup>.

Así mismo, destaca «el uso de personajes-prólogo», y señala el ejemplo de la inserción de Cervantes de su «propio retrato físico en el prólogo a *Las novelas ejemplares*» (45), al que incorporamos la noción de «personaje» de los prólogos femeninos coetáneos: el signo «mujer» pasa de «topos» o sujeto del enunciado (...) a sujeto de la enunciación» (Luna, 1990:597). La importancia que le concede Martín Gaité a los prólogos de las primeras autoras castellanas será total, como buena lectora de Teresa de Jesús; estos prólogos se caracterizaron fundamentalmente por el empleo de

---

situación, sino más bien por el “tipo de yo” que uno desea “asumir”» (Ibídem. 224). Virginia Woolf también apreciaría desde su *Habitación propia* este temperamento en su lectura de Austen: «[leyendo *Orgullo y prejuicio*] Leí un par de páginas y no encontré señal alguna de que las circunstancias hubieran afectado a su trabajo en lo más mínimo. Que una mujer, hacia el año 1800 escribiera sin odio, sin amargura, sin miedo, sin quejas, sin sermonear» (2014:91), y la importancia del «ambiente»: «Si Jane Austen sufrió en algún sentido por sus circunstancias, fue por la estrechez de la vida que le impusieron» (Ibídem. 92).

<sup>66</sup> Carmen Martín Gaité también destaca el componente de espectáculo que posee *El cuento de nunca acabar* en la «Nota a la edición de Círculo de Lectores» (Madrid, enero de 1994): «Intenté levantar una especie de teatrillo desde el cual tender la mano a mis lectores. Y no me la dejaron colgando» (2016:231).

«una variante del tópico de la “afectada modestia”», íntimamente relacionado con la “captatio benevolentiae”, materializada en la voz del «lector implícito» (Ibídem.). Estos «personajes» median entre la lectura y los futuros lectores. Sin embargo, durante el Manierismo, también se introdujo una veta nueva en la redacción de los prólogos y se diferenció entre «Un prólogo al vulgo y otro al discreto lector» (1968:11). Carmen Martín Gaité supo que desde que presuponemos la existencia de un lector implícito comenzamos la andadura en el territorio de la ficción y se diluyen las fronteras entre vida y literatura. La distinción manierista citada se asentaba en el nivel cultural del lector que se acercase al volumen concreto, no así en el caso de nuestra autora, quien realizó una distinción más personal, en relación al interlocutor o posibles interlocutores. El paso de la realidad a la ficción se produce en el tránsito entre la «experiencia personal de vida» y la «narración biográfica» (Rey Hazas, 318). Aquel «lector discreto» aparecerá situado en la dedicatoria del volumen «*Para Gustavo Fabra, in memoriam*», representando la experiencia personal de vida; en cambio, la narración biográfica aglutinará al lector implícito, como buena construcción ficcional, y al resto de los lectores, como abstracción desglosada de la propia escritura. Acorde a la definición de «paratexualidad» de Genette, como aquella «relación que mantiene el texto con los elementos paratextuales» (Martínez Fernández, 2001:62), esta maniobra aspira a mostrar la exigencia del pacto autobiográfico de Martín Gaité, gracias al cual podrá regular con absoluta libertad el terreno de lo público y lo privado, en cuanto a información netamente biográfica vierta en él, sin interferencias.

De cara al contenido de los prólogos, trataremos ahora de analizarlos individualmente, puesto que «cada prólogo tiene su estilo propio» (Martín Morán, 2009:194). Antes de iniciar el comentario, nos gustaría esbozar dos hipótesis en torno al número de prólogos: escritura como apelación, o a modo de enclave de lecturas de la autora, opción en la que recurriremos a tres ejemplos concretos. La primera hipótesis apuesta por una cantidad elevada de prólogos que parece perfilarse como un intento de la autora por llamar la atención del interlocutor con bastante éxito. La voluntad que motiva la *captatio benevolentiae* martingaitiana responde a la naturaleza misma del género que cultiva: «el prólogo pretende ganarse la atención y la confianza del lector. Además, tiende a informarle y marca la identidad de la obra» (Moner, 2009:178). El objetivo reside en no quebrar el pacto de verosimilitud, por lo que la identidad será la de su autora o lectora implícita. Esta aspirar a conseguir el interés del lector mediante el empleo de la lengua, es decir, un auténtico ejercicio de «elocuencia», en el que

responder con ingenio a la apelación lanzada desde el texto. El lenguaje, como decimos, resulta fundamental debido a la información que ofrece: «las palabras tienen dos biografías [en cuanto a significado], una histórica dentro de la Historia de la lengua de que se trate, y otra personal que está relacionada con nuestras vivencias autobiográficas» (Bértolo, 2008:56). Lo que se observará a partir de ahora será, como ya sucedió en los prólogos femeninos del Siglo de Oro español, «un conflicto entre autoría y autoridad que condiciona su estructura retórica» (Luna, 1996:48); una pugna entre la práctica del derecho a escribir y la de ejercer el derecho en sí. Ambos conceptos parten de la noción sempiterna del «autor», a modo de «metáfora» de la voz que interactúa, como sujeto (masculino), con el entorno (Gilbert y Gubar, 1998:21-22). El producto de esa relación es una lectura atravesada por la mirada masculina que las mujeres «aspiran» a interpretar, y a producir discursos desde su recepción.

La obra de Martín Gaité posee una cohesión interna abrumadora, lo que dota a cada uno de sus trabajos de una secuencia panorámica. Durante su inmersión en el siglo XVIII, primero con *Macanaz*, y más tarde con los *Usos amorosos del dieciocho en España*, se encontró con un debate teórico en relación a la retórica. Entrar en contacto con esta época le hizo adentrarse en dicha polémica y, sobre todo, acercarse al uso de la lengua que hicieron los autores del momento (Aradra Sánchez, 1997:105-116). Los tratados sobre ciertos temas relacionados con preocupaciones intelectuales y los sermones fueron los espejos lingüísticos a los que acudió la autora. El acercamiento al primer grupo le condujo a la obra de Feijoo y, más importante, a la labor de su «discípulo» Sarmiento. Sin este, como afirma Martín Gaité en su artículo «Escribir para el vulgo» –dedicado, precisamente, a esta época y a estas cuestiones–, «jamás la obra de Feijoo, como este mismo reconoce en muchos pasajes de ella, habría podido superar gran número de escollos que se presentaron para su publicación ni habría visto la luz tan cuidadosamente revisada y corregida» (2016:723). Carmen Martín Gaité descubrió en Sarmiento la imagen de un lector implícito, cuya afirmación sencilla despejó en nuestra autora multitud de incógnitas asociadas al hecho comunicativo: «La elocuencia no está en el que habla, sino en el que oye...; si no precede esa afición en el que oye, no hay retórica que alcance» (Ibíd. 54). El interés por la «elocuencia» se desarrolló fundamentalmente en tratados sobre oratoria y en sermones, en un período cultural en el que la secularización de la teoría amenazó a las élites intelectuales (Aradra Sánchez, 1997:22). De este segundo grupo, tal vez, fruto de sus investigaciones sobre el XVIII, Martín Gaité tuvo la oportunidad de acceder a la lectura de los *Sermones panegíricos*

del Padre José Francisco de Isla, de la Compañía de Jesús, autor, a su vez, del famoso *Fray Gerundio de Campazas*. En ellos, concretamente, en el «Sermón del Sacramento el mismo día de su Octava. En la catedral de Santiago año 1733», pudo leer:

Un punto de Doctrina oratoria, otro punto de Doctrina Christiana, y dos puntos de Sermon han de dar esta mañana empleo á vuestra atención, y exercicio á mi discurso. Vaya el punto de Doctrina oratoria, y para introducirme á el, súfraseme no mas que una pregunta. ¿Qué parecería un libro con siete prólogos, un tronco con siete ingertos, y un hombre con siete cabezas? No parecería una mmconfusion de libro, un aborto de arbol, y un mostruo de hombre? Pues lo mismo, á mi ver, parecería un Sermon con siete salutaciones, ó una salutación compuesta de seis Sermones (Padre Isla, 1792:152)<sup>67</sup>.

Las preguntas retóricas con las que el Padre Isla creyó captar la atención del público al que se dirigía quizá fueron interpretadas por Martín Gaité como una apelación, al igual que la historia de *Macanaz* y otras tantas historias que la interpelaron en su momento. La legitimidad de ejercer su autoridad mediante la práctica de su autoría – respondiendo al Padre Isla– se ve respaldada por la significación que encarna el acto de escritura: la existencia de una conciencia comprometida con el oficio de la letra escrita y con la noción de «autor», así como su propia disidencia. Mas su contestación escrita, volviendo sobre el conocimiento que Carmen Martín Gaité poseía sobre las primeras autoras castellanas, combina dos estrategias distintas. Por un lado, trasforma una serie de preguntas retóricas aparentemente huérfanas, debido a la seguridad del discurso del orador, en respuestas abiertas, produciendo lo que Lola Luna denomina «una transformación, una diferencia o desviación, de un sentido dado a un texto» (1996:18); y, por el otro, la pregunta abierta se convierte en una apelación directa a la que *debe* contestar, aludiendo a la «defensa de la palabra» de Rossi y al ejemplo de Teresa de Jesús en su «mandato de escribir por obediencia» (Luna, 1990:601). El prólogo o conjunto de prólogos queda constituido entonces como «el lugar donde las autoras deberán conferir autoridad a sus obras rebatiendo la opinión común» (Luna, 1990:598).

La segunda hipótesis que trataremos de plantear se relaciona con la inscripción de *El cuento de nunca acabar* en el modelo novelístico de carácter autobiográfico,

---

<sup>67</sup> En el contexto de la investigación de nuestro trabajo, resulta curioso encontrarse con que, como destaca Daniel Whitaker con suma ironía, el Padre Isla –quien realizó una sátira sobre las mujeres consumidoras de lecturas francesas en su *Fray Gerundio*– disfrutó del consejo y compañía de un lector implícito muy especial: «Doña María Francisca de Isla y Losada was the sister of Padre Isla [...] According to Serrano y Sanz, Padre Isla showed Doña María many of his manuscripts and gladly accepted her suggestions and revisions (269:536). She was instrumental in publishing the *Cartas familiares* of her brother –often called his finest prose– along with some of his sermons after his death (Sempere 269:536) [...] The Jesuit priest was in fact being assisted by his own sister, certainly “una mujer inclinada a los libros”» (1990:35).

relacionado con el patrón confesional. La filiación patente con otros textos no se evidencia en la presencia explícita de citas, pese a que existan ciertas reformulaciones claras, como veremos en «La vela de foque», a propósito de Rousseau y sus *Ensayos*. El nexos que quiere establecer la autora no se deberá comprender como una exaltación de las figuras autoriales que «homenajea», ni como un comportamiento erudito de talante exhibicionista, sino como las huellas que han dejado las voces de esos autores en su geografía lectora. En palabras de M.<sup>a</sup> de los Ángeles Rodríguez Fontela, debemos acudir a la primera novela moderna para rastrear el hilo histórico «de las formas autobiográficas», hilo que, además, incluye en «su tejido textual las fórmulas confesionales derivadas del escrutinio ético cristiano del alma», *La vida del Lazarillo de Tormes* (1554)<sup>68</sup>. Los siete tratados de la vida de Lázaro, precedidos de un prólogo, construyen, en opinión de Michel Moner un relato iniciático que culmina con «la transformación de un niño en adulto» (2009:173). Su explicación se asienta sobre la simbología que encierra el número siete en este tipo de narraciones: «Sabido es, en efecto, que el “número septenario”, por decirlo en palabras de Covarrubias (s.v., Siete), constituye –junto con la cifra tres– una de las claves numéricas de los rituales y cuentos iniciáticos» (Ibidem.). En cuanto a la voluntad narrativa de Martín Gaité en sus prólogos, esta muestra un compromiso muy similar al que adoptó José Martínez Ruiz, Azorín, al modo roussoniano, en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Azorín, que, junto con Baroja, Antonio Machado, Unamuno y Valle-Inclán, fue considerado uno de los padres literarios del grupo de narradores del medio siglo, dio cuenta en su texto de un «“yo” que narra su pasado y se dirige a un “lector”, un “tú” o un “vosotros” que hacen de auditorio» (Pérez Herranz y López Cruces, 1998:314), tal y como hizo Martín Gaité al diferenciar entre aquel «lector discreto» y el posible o futuro lector de su texto<sup>69</sup>. Además, un rasgo presente en el texto de Azorín que también interesaría a

---

<sup>68</sup> Sabemos, gracias al inventario de la biblioteca de Martín Gaité, que podría haber estado durante el período de redacción y concepción de *El cuento de nunca acabar* releyendo la obra citada, y comentándola con su hija Marta Sánchez Martín. En él encontramos un ejemplar de *El Lazarillo de Tormes* de 1974 editado por Espasa-Calpe, con una firma de Marta y el año 1975. Esta lectura junto con otras tantas, confesadas o no, confirman y configuran el fluir del volumen.

<sup>69</sup> Los cuatro escritores se manifiestan a lo largo de *El cuento de nunca acabar* de formas muy distintas. El guiño evidente hacia Azorín se materializa al inscribirse en el molde novelesco de la autobiografía; Valle-Inclán mediante una cita en la sección de «Río revuelto» (474), procedente de *La lámpara maravillosa*, obra en la que el autor de *Tirano Banderas* aborda el surgimiento de su vocación literaria; Antonio Machado lo hará, primeramente, en el cuarto prólogo mediante una cita, «No hay camino [...] se hace camino al andar» (260) y, seguidamente, en la cita del *Juan de Mairena* que da paso a «Río revuelto» (433); Unamuno es

Martín Gaité, sería que, «en estas confesiones laicas, que tienen por destinatario el lector, el diálogo con el mismo será constante» (Ibídem.). Otra de las preocupaciones azorinianas en su texto es la formación de la personalidad adulta que conforma la autoridad literaria posterior, y a la que tantas reflexiones le dedicó nuestra autora. Volviendo sobre la recepción de los textos, Carmen Martín Gaité incorpora, no sólo la estrategia manierista de construcción de prólogos en referencia a los lectores, sino también la «aprobación», método a través del cual, el censor de una obra «desarrolla un elogio del autor del original examinado, elogio muchas veces cercano al discurso panegírico», que incluye, en realidad, una intención menos loable: «servirse del discurso laudatorio a favor del lucimiento de su ingenio» (Bègue, 2009:99). Desde la posición de lectora de su obra, y como buena conocedora de la Historia literaria, adopta la estructura semántica y lingüística del molde en su beneficio con el fin de proteger su obra: «la aprobación supeditada al elogio se convertirá a partir de la segunda mitad del siglo XVII, en una nada despreciable oportunidad para que censores y aprobadores ejerciten sus habilidades literarias y su condición de eruditos, a través del despliegue y lucimiento de una retórica propia» (Ibídem. 102). Hemos querido mencionar este modelo literario debido al caso de Sor Juana Inés de la Cruz, de quien Martín Gaité fue lectora, cuyo Segundo volumen de sus obras incluye, ni más ni menos, un total de siete aprobaciones. Esta «perversión de un texto de origen legislativo» transformado en «una clara vocación literaria», escondía la manifestación de «siete pareceres» que poseían un «propósito implícito de aprovechar el renombre de la escritora novohispana, ya establecido en la Península, pero en beneficio de los autores de estas prosas circunstanciales» (103). La autora salmantina con el objetivo de evitar posibles pantallas de retórica ajena, dota de un sentido otro al papel de lectora que ocupa, para ejercer las funciones del censor y del aprobador. Ella misma, como lectora implícita, «censurará» su obra de forma peculiar, como veremos a propósito de la tridente «privado, público e íntimo», y la aprobará como lectora, haciendo uso, en todo

---

también una referencia constante, como apreciamos en la mención a sus ensayos *De esto y aquello* (325), en los que el escritor habla de dar el «primer paso para la creación de un nuevo sistema de valores estéticos, éticos y religiosos distintos a los que han caracterizado al hombre moderno» (Bergudo Gómez de la Torre, 2000, 22); y, por último, Baroja, quien surgirá por mediación de una ilustración de Francisco Nieva gracias a Miss Mady. Esta, mientras camina, lee ensimismada *Camino de perfección*, dejando atrás, entre las sombras, a una Salamanca levítica, según parece. Los cuatro autores cultivaron el texto (auto)formativo con gran éxito, obras que, como decimos, al igual que el nombre explícito o no de sus autores, aparecen en el volumen: *Las confesiones de un pequeño filósofo*, *La lámpara maravillosa*, *Juan de Mairena* y *Camino de perfección*.

momento de su personalidad y juicio, así como poniendo a prueba su ingenio. Las siete lecturas son siete ópticas distintas de siete posibles lectores diferentes que son siempre ella misma, jugando con la perspectiva de un acontecimiento determinado.

Retomamos, ahora sí, el contenido de los prólogos. El primero de ellos, «Justificación del título», hace a Martín Gaité desde el mismo epígrafe, situarse en lo que Aurora Egido consideró la «retórica de la justificación» a propósito de una estrategia frecuente en los prólogos de Teresa de Jesús: «justificarse en los prólogos como mujer... era una razón, pero, no siempre da cuenta expresa de ello...» (1985:601)<sup>70</sup>. Su objetivo, pese a que esta retórica no es la que imperará propiamente como veremos en los prólogos, sino la «retórica de la desposesión», integrada por distintas «metáforas de autoposición», es decir, la escritura de sus *cuadernos*, supone el posicionamiento frente al hecho de la escritura y la manifestación de su condición femenina. Quien lee y quien ha escrito es una mujer. El texto que le sigue comenzará para el lector de forma sumamente atractiva:

Las cosas de que voy a tratar en este cuento, ensayo o lo que vaya a ser, y que se refieren en definitiva, a la esencia y las motivaciones del decir, el contar y el inventar, me vienen preocupando desde hace tanto tiempo e interesando con tanta asiduidad que no sólo soy incapaz de fechar mis primeras reflexiones conscientes al respecto, sino que, dadas las múltiples adherencias que cría un tema tan rico, puedo afirmar que nunca en mi vida me he detenido con verdadera complacencia a pensar en otra cosa. Y así, al trasponer ahora, los umbrales de este libro que ya se me hace inevitable, me parece embarcarme en un viaje por un río demasiado caudaloso, pero que me ofrece, por otra parte, la garantía de llevar agua de afluentes conocidos: mis trabajos anteriores, otros viajes, primeras lecturas, visiones y deseos de infancia y juventud y, por debajo de todo, como una corriente subálvea que alimentase las demás, un rezumar de conversaciones escuchadas a lo largo de toda mi vida (2016:243).

La concepción de la narración como «viaje», posee una íntima relación con aquello que dijese Michel de Certeau en torno a esta cuestión, quien entendió que «Every story is a travel story –a spatial practice» (1984:115). Para la autora, cada prólogo constituye, acorde al ideario de este autor, la demostración de una serie de «every day tactics»; conjunto de «tácticas», por supuesto, al modo martingaitiano que le permiten «organize walks», »They make the journey, before or during the time the feet perform it» (Ibíd. 116). Estos parámetros o «modos de caminar», constituirán, en cambio, para el crítico

---

<sup>70</sup> Dolores Medio, escritora contemporánea a Martín Gaité, empleó un recurso similar en la nota previa a su novela «Nosotros, los Rivero», de 1953: «El deseo de la autora que nadie se sienta aludido ni ridiculizado en la novela. Aunque esta se desarrolla en Oviedo y por ella van desfilando sus calles, sus plazas, sus monumentos y ciertos sucesos históricos, declara que los personajes son imaginarios. Todo parecido con personas o hechos reales es pura coincidencia» (1992:8).

francés Genette, la «información genética [de la obra]», es decir, «la indicación de las fuentes» (2001:180). Lo cierto es que el tratamiento de las «fuentes» se verá condicionado por estas «every day tactics», con el fin de familiarizar al lector con las primeras, creando así un espacio de parámetros comunes: una cosmovisión colectiva; representan las estrategias narrativas de la autora, situando o marcando, de alguna manera, los límites o fronteras de sus creaciones ficcionales, y ejemplificando «a phenomenology of the behaviour that organizes “territories”» (de Certeau, 1985:116). Cada prólogo referirá con insistencia sobre cada una de las fuentes, puesto que estas son las que justifican el «no decir»; ante la «superioridad» de su destinatario, es decir, el lector, la autora muestra, en palabras de Ludmer, un «*locus* retórico denominado “falsa modestia”» (1984). Los prólogos mostrarán un circuito intertextual al reiterar fórmulas recurrentes que dotan al contenido de un aspecto circular, que recae, a su vez, sobre la voz del autorretrato. Paralelamente observa el lector que el contenido de cada uno se presenta, al final de los mismos, como una introducción al siguiente; las inquietudes de Martín Gaité o sus fuentes, poseen también lazos de parentesco entre sí.

#### **a. Justificación del título**

La primera fuente, o centro de observación, sobre el libro que está escribiendo Martín Gaité referirá, indudablemente a la lengua. Para ello remite al lector al inicio de sus relaciones con ella y al comienzo de su inquietud con su origen, su modo de producción y las fuentes emisoras de la misma:

Siempre me ha apasionado oír hablar a la gente, se tratase o no de palabras dirigidas a mí. Pero oír hablar a una persona es también verla hablar, descubrir las huellas del cuento en el rostro que lo emite. Esto lo observé desde muy niña y me resultaba un incomparable aliciente –que no he perdido– mirar a la cara de quien estaba contando algo, porque las transformaciones que acarrecaba lo dicho en la expresión del hablante eran como un segundo texto sin cuyo complemento de desvanecía y oscurecía el primero (243).

La realidad está integrada, para Martín Gaité, por un conjunto o red de vínculos narrativos que se establecen entre los relatos orales o escritos y las conversaciones. Además, este «tejido» actúa como un espejo dinámico que recoge el fluir de relatos o conversaciones anteriores que el narrador debe ser capaz de «rescatar». Por ello, según dice, cuando comenzó a visitar los territorios de la literatura, comprendió la relación entre la historia y las historias, así como la necesidad comunicativa que ambos espacios

deben compartir con el fin de crear una suerte de campo «metanarrativo»: «Posteriormente, cuando me aficioné a la literatura, pude comprender que no era otro, en sustancia, el origen de la narración dentro de la narración, recurso del que casi ninguna novela es capaz de prescindir y con el que se cuenta habitualmente» (244). La familiarización para con el lector se organiza en este prólogo, y también en los demás, desde los ecos biográficos, poniéndole en situación sobre algunas personas que atravesarán el viaje, que es el libro que quiere escribir. En este primero lo hará desde la infancia y, más concretamente, presentará al lector la figura de su hermana:

Recuerdo que mi hermana y yo, de pequeñas, inventamos un pasatiempo consistente en llevar por cuenta las veces que hacía su aparición en los relatos de la gente el verbo «decir» en sus distintos disfraces, como ella y yo llamábamos entonces a los tiempos y formas verbales que, con monótono empeño, se obstinaba en clasificar para nuestro provecho escolar una tal doña Ángeles (244).

Fruto de la puesta en práctica de las «técnicas» de Michel de Certeau, advierte el lector, en aquel contarse a uno mismo las cosas, cómo entre las hermanas han instaurado una palabra en sus léxicos, aplicándole un contexto de aparición semántico distinto al habitual, recurso, sin duda, absolutamente martingaitiano, que se mostrará con especial virulencia en la sección «Río revuelto». En este primer texto, nos revela una idea axial en Martín Gaité. El lector u oyente de la red de tejidos a los que ha asistido debe ser capaz, como narrador, de dejar su impronta en los mismos, es decir, que durante la transmisión o reproducción del relato sea capaz de fijar, de algún modo, su voz en él, puesto que esa será, precisamente, la formación de un «yo» en el relato la que fosilice la existencia y el recuerdo del narrador en aquellos que lo reciban o estén dispuestos a recibirlo:

A las personas, en efecto, se las recuerda por las palabras que han dicho y las historias que han contado –y sobre todo por cómo y a través de qué humor las han contado– mucho más que por su estatura o el color de su pelo, lo cual se comprueba con una nitidez desgarradora siempre que un ser querido muere o deja de querernos, ocasiones ambas en que el único expediente válido para revivir su presencia es acudir a nuestra memoria en busca de las cosas que ese ser nos contaba o nos decía, como si sólo su palabra, al resucitar los gestos que la acompañaron, nos refrendara aquel añorado existir y lo hiciera perdurar de alguna manera (245).

Así, la inscripción del «yo» en la narración condicionará los límites de su desarrollo al adaptarse al mapa identitario y cognoscitivo del narrador,

La versión de lo escuchado, al elaborarse de acuerdo con preferencias y circunstancias personales, modifica siempre, en mayor o menor medida, el acontecimiento real del discurso tal y como se produjo, aun cuando exista la sincera pretensión de estarlo

transcribiendo de modo fidedigno, y en eso estriba la estimulante levadura del material narrativo en perenne variación, así como las dificultades que opone al análisis (245),

sobre todo en aquellos relatos asentados sobre la primera persona, tal y como destaca la autora: «Sobre este tema proporcionan múltiples ejemplos dignos de atención –según los diferentes grados de talento y prudencia donde se acusa el calibre de las dotes narrativas– las novelas escritas en primera persona» (245). Tras estas líneas, retoma la narración y regresa sobre uno de los afluentes principales de conversación, «las visitas». Más adelante, continúa confesando que las distintas problemáticas que tienen que ver, o que se relacionan con «el decir», van quedando reflejadas en «una serie de notas tomadas al salto en cuadernos, lugares y fechas diferentes, casi siempre por la calle» (246). La reducción de su incertidumbre comunicativa a la escritura en medios alternativos, no solo da cuenta de la intimidad de los detalles captados «en vivo» desde la realidad, sino también del fragmentarismo de los apuntes que tomará en ellos. Regresando sobre las circunstancias que propician la aparición de la voz narrativa, aquel «yo» tendrá, para Martín Gaité, una existencia y una posición concretísima: «Y he aquí que esta tarde de domingo otoñal, acuciada y paralizada a la vez por la urgencia de ordenar este equipaje tan vasto como frágil, y después de llevar un rato largo contemplando las nubes desde la ventana en total pasividad a vueltas con mi proyecto» (Ibidem). Nuestra autora concibió, tal y como demostró en 1987 con la colección de ensayos que formaban *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, un espacio propio desde el que las narradoras configuraban sus relatos, mediante un punto de observación determinado. A continuación, ante tanto desconcierto, comunica al lector que acudió a «la *langue*, manantial de donde bebemos todos» en busca de ayuda. En esta, sin precisar si ha acudido al diccionario o a sus propios usos lingüísticos, parece haber encontrado una «frase hecha» que le servirá como «un valioso talismán para inaugurar [su] viaje» (247): *El cuento de nunca acabar*. El empleo de las «tácticas» a las que nos hemos referido queda confirmado en la voz de la misma narradora, quien, al tratar de explicar algo al lector en torno a la expresión citada, recurre a un «ejemplo personal –recurso del que me veré obligada a echar mano con frecuencia–», muestra de que desea «contar alguna historia que sospecho que se puede ramificar por derroteros insospechados» (Ibidem.). La aventura que implica para Martín Gaité el mismo contar se manifiesta en la naturaleza doble de su identidad y de su personalidad como narradora. Por un lado, «no cabe contar nada sin arriesgarse a explorar las rutas imprevistas que el propio cuento vaya presentando»; y, por el otro,

«uno de los primeros síntomas del efecto narcótico destilado por el contar se manifiesta en una pérdida gradual del sentido del tiempo» (247); exige al lector, como otra lectora más, dejarse llevar a través de la narración y neutralizar el tiempo para alcanzar otro: el del entendimiento y la conversación. Finaliza este primer prólogo constatando el bautizo de «estos apuntes míos», afirmando que no reflejan el contenido, sino «su condición irremediabilmente fragmentaria» (248).

### **b. Las torres de marfil quebradas**

En este segundo prólogo la autora salmantina vuelve sobre el mismo hecho de «escribir», que se consolida como una de las fuentes imprescindibles de su itinerario biográfico. Comienza el texto realizando una comparativa, a propósito del «arrancarse a escribir» entre el «individuo que desea con impaciente afán dormirse y la del que – acuciado por tantas cosas confusas e inexpresables– se consume por soltarlas de golpe garabateando en un papel» (249). Ambos comparten, en opinión de la autora, el deseo de «neutralización de toda conciencia» (Ibídem.). No obstante, añade que no es únicamente la disposición del que escribe la que marcará los derroteros posibles de la escritura, puesto que esto instala al escritor en una posición muy cómoda, arrojándole sobre la «tentación de quedarse en la beatitud alcanzada». Debe existir, en su opinión «un sosiego preliminar a cualquier atinado escribir» (251). El prurito de la voz narrativa por afincarse en la letra escrita, junto al sosiego pertinente deben aspirar a trascender de forma conjunta, y poder así enfrentarse a los infortunios que experimente el autor: «Es como pararse a contrapelo en medio de lo que bulle y arrastra, un pararse contra viento y marea, como si nos hubieran nacido raíces milenarias en los pies que se saben, al mismo tiempo, tan desarraigados e inermes a la cosquilla y al vaivén del mundo que les gira bajo las plantas vertiginosamente sin cesar».

La supuesta torre de marfil en la que se refugia el escritor, y que también se crea a su alrededor, conlleva, para Martín Gaité, atender a la demanda de lo externo, de un «empaparse» del ambiente y transformar sus inclemencias y efectos en causas que motiven la creación literaria, confirmando el mismo título del epígrafe: «mirarme en lo escrito como en un espejo segregado de mi propia persona, esta satisfacción me impedía ir más allá, me limitaba» (253). El cuestionamiento de la torre del escritor opera en la

autora como una «metamorfosis», que «[le] hizo dificultosa la subida a aquel reducto y me enseñó a ver las grietas en las paredes de la torre, convirtiéndola en caserón inhóspito, cuando me pareció que oía por la noche pasos de fantasmas. Estas mudanzas nunca son repentinas, sino alevosas» (254). La duda radical que sostiene la voluntad de la escritora para con la literatura hace que sus inquietudes se manifiesten «en borrador», al no poder «reposar en nada de lo que [escribe]». Los límites entre la vida y la literatura son para Martín Gaité fronteras inciertas en las que se debate una batalla constante por encontrar la expresión; la seguridad en la escritura se asienta sobre la seguridad del empleo de la palabra y su sed comunicativa, no sobre el lugar desde el que se escribe. La autora, ante la imposibilidad de asentar su discurso por miedo a anquilosar su sentido, recurre a tomar «notitas provisionales que [se] suele encontrar después por todas partes, en bolsillos de abrigos y chaquetas, por los cajones, en los márgenes de los libros, fragmentos deliberadamente olvidados que aluden a lo duro que es empezar, ponerse» (252). Se permite incluir, como muestra y regocijo de que ella misma también lee lo que está escribiendo, algunas de las notas que menciona.

La cita de Pascal que incluye en este prólogo, recurso, por otro lado, habitual en la elaboración de textos adscritos a este género, experimenta una transformación gracias a la estrategia de de Certeau y excluye la intención exhibicionista de la autora en pos de mostrar al lector la conversación que esta mantiene con los escritores que ha leído y que lee: «La dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage est de savoir celle qu'il faut la première» (251).

### **c. Entra el verano**

La preocupación martingaitiana por el ambiente posee su eco en este tercer prólogo. El contexto, como entorno que define al sujeto que (con)vive en él, resulta para la autora un punto de sujeción necesario para ponerse a escribir: «Es como cuando en el texto de una obra de teatro se hace referencia a la decoración en las acotaciones que encabezan cada acto» (255). La falta de «suelo», según afirma la autora, puede considerarse «el tropezadero que aborta muchos escritos dejados para luego: negarse a dar cuenta del suelo que se pisa, desatender los puntos cardinales». De pronto, saca a colación un caso distinto de escritura en el cual el «ambiente» queda reflejado por el mismo «poder de convocatoria» del continente: la carta. Quien la reciba, simplemente, «se limitará a recibir una impresión de conjunto placentera, acorde por esencia con la

cabal transmisión narrativa» (256). Confinadas al espacio privado de lo doméstico, las mujeres acudieron al cultivo de su intimidad a través de estos modelos con el fin de justificar su existencia; de contarse a sí mismas lo que vivían.

A continuación Martín Gaité *introduce* al lector a su hija, «que se examina de primero de Letras», bajo el pretexto de la conversación. Esta no comprende ciertos conceptos del diccionario de Filosofía en relación al pensamiento de Kant, y la autora trata de ayudarla. Evitando la lectura de la *Crítica de la razón pura* de este autor, acuden al diálogo desde una «conciencia desorientada» (Ciplijauskaité, 1994:20), que ambas darán asiento al comenzar la conversación: «La brega, a palo seco, con los términos *inducción, deducción y categoría* se convertía en una batida a fantasmas, que sólo empezaron a hacerse menos inapresables en el momento en que nuestra excursión por el tema tomó derroteros más narrativos y nos llevó a situar a Kant en su Königsberg del siglo XVIII, paseante solitario, lector apasionado de Rousseau» (256). Este espacio creado entre las dos permite resolver aquellos espacios del entendimiento y, además, convertir a la figura del filósofo en un bastión accesible, alejado de una explicación teórica de su pensamiento, pues le presentan como *lector* de Rousseau; se está estableciendo un *intercambio* entre *lectores*: «las transformaciones que Kant había llevado a cabo sobre el pensamiento de Rousseau y los términos en que cristalizó esta elaboración, a pesar de que las palabras del libro siguieran siendo las mismas, ya nos parecían una jerga menos abstracta, al apoyarse en las figuras a que mi cuento había dado lugar» (256). Una vez termina el *cuento*, comprendido ya *su mensaje*, la hija sale de la escena, como si de un teatro se tratase; el tejido creado le ha permitido obtener su reflejo o entendimiento por medio de un discurso en el que se ha «aventurado» y que ha «divagado»: «Este tipo de discurso no se somete a reglas y hace recordar lo que decía Kant de la disposición innata de la mujer: “Nada de deber, nada de tener que, nada de ser obligada a”» (Ciplijauskaité, 1994:20). La autora, sin embargo, se queda «tumbada encima de la cama, con la ventana abierta de par en par, viendo los pájaros que se persiguen por el cielo empaldecido, igual que se despedían sobre los tejados provincianos aquellos otros pájaros que inspiraron los primeros poemas de mi juventud, cuando empecé a oír hablar de Kant» (257). En este punto se produce una identificación, que es apenas una intuición, de la experiencia de la hija y de la madre, que motiva que esta regrese a «ordenar [sus] apuntes sobre el cuento de nunca acabar». La inercia del tiempo y, sobre todo, el verano, sin embargo, le impiden levantarse a ejecutar dicha labor, pese a sentir un deber imperioso de dar cuenta de su pensamiento:

Ya hace más de veinte años que vivo en esta casa y siempre suele ser en noches de verano, como la de hoy, cuando me asalta ardiente y deslumbradora esta sensación de totalidad que me hace recuperar retazos de mi infancia y juventud enredados con los de la infancia y juventud de otras personas que han contado historias aquí y con afanes perdidos, todo reviviendo al unísono en un manojo urgente, armonioso y perecedero, combinación fundamental que sólo en ese momento de su aparición podría ser apresada (258).

Es, precisamente, esa incapacidad de asir el tiempo que se pierde la que transforma el obstáculo en camino y *ese tiempo* en *tiempo perdido* que se debe rastrear, encontrar y dar cuenta de él, para poder recuperarlo. La escritura se presenta como el único medio propicio para la invocación del tiempo:

Pero hoy, a pesar de todo, he hecho un esfuerzo y me he levantado, he venido hasta la mesa y aquí estoy rodeada de mis viejos cuadernos de todos los tiempos y de mis papelitos a máquina [...] Todavía no son las doce. Pongo la fecha: 21 de junio de 1974. La inercia también tiene sus sofismas, y mientras me dure la vida, no cuento para combatirlos con más ayuda que la palabra. Es lenta, torpe y endeble como una oruga que reptase sobre la corteza de un árbol infinito, tratando de abarcar toda su superficie. Pero no tengo otro instrumento (258).

#### **d. La sazón y la desazón**

El cuarto prólogo, «La sazón y la desazón», dedicado al tejido del relato amoroso – sea cual sea el narratario, el destinatario o receptor del cuento o, incluso, el tipo de relación entre ambos, puesto que lo auténticamente importante es el texto que resta testigo del encuentro– hace al lector intuir un guiño martingaitiano a la santa abulense y, acorde a lo expuesto en la segunda hipótesis planteada, al ejemplo del Lazarillo de Tormes. La fuente de la que beberá este prólogo pertenecerá al territorio de la historia sentimental del sujeto; todo lo concerniente a «El espacio interior, alma, conciencia, campo inmediato de nuestro vivir», puesto que «Ya que nada de afuera, nada de otro mundo o más allá del mundo que sea, deja de estar sostenido por el humano corazón, punto donde llega la realidad múltiple donde se pesa y se mide en impensable cálculo, a imagen del cálculo creador del universo» (Zambrano, 2003:240). Por un lado, como apunta Biruté Ciplijauskaitė, en relación a las narraciones escritas por mujeres en primera persona –y refiriéndose, concretamente, al ejemplo de Teresa de Jesús–, se «deja más entrada libre al elemento afectivo» (1994:129); similar al planteamiento de Martín Gaité:

A las personas, en efecto, se las recuerda por las palabras que han dicho y las historias que se han contado –y sobre todo por cómo y a través de qué humor las han contado– mucho más que por su estatura o el color de su pelo, lo cual se comprueba con una nitidez desgarradora siempre que un ser querido muere o deja de querernos, ocasiones ambas en que el único expediente válido para revivir su presencia es acudir a nuestra memoria en busca de las cosas que ese ser nos contaba o nos decía, como si sólo su palabra, al resucitar los gestos que la acompañaron, nos refrendara aquel añorado existir y lo hiciera perdurar de alguna manera (244-245).

Por el otro, en el cuarto tratado de *La vida del Lazarillo de Tormes*, «Cómo Lázaro se asentó con un fraile de la Merced, y de lo que acaesció con él» parece comentarse la iniciación sexual o primer acercamiento a la red y control de la materia amorosa por parte del joven Lázaro, de forma breve. Esta cuestión, sumamente debatida a lo largo de la década de los setenta, y que, por supuesto, no entraremos a comentar debido a su complejidad y al vuelo teórico exigido, es también objeto del cuarto prólogo presentado por Martín Gaité<sup>71</sup>. Tanto el cuarto como el quinto constituyen las piezas más breves del conjunto, pero es el cuarto en el que comenta con especial detenimiento el inicio de los relatos de índole amorosa, los indicios que nos confirman su irrupción y la vía sobre la que tienen que transcurrir, a riesgo de descarrilar: «Da miedo emprender ruta precisamente por eso, porque cada paso adelante significa internarse en lo desconocido, enfrentarse contra lo imprevisible. Pero no hay más opción que afrontar esos riesgos, los cuales, por otra parte, desazonan más cuando no se han corrido aún» (260).

#### e. Mis cuadernos de todo

La condición fragmentaria que presenta para Carmen Martín Gaité la relación que establece el escritor con el mundo adquiere en este quinto prólogo su sentido y dirección: «Mis cuadernos de todo». Los pedazos que evidencian la existencia de esa relación son, a sí mismo, lo que articulan la verdad del «yo», es decir, la verdad biográfica de quien los ha escrito, escribe y continuará escribiendo. Los *Cuadernos de todo*, en este sentido, constituyen la inscripción del «yo» en un espacio *creado* o *alumbrado*, en nuestro caso, *otorgado* altamente conflictivo:

---

<sup>71</sup> José Manuel Pedrosa indica en su artículo «Los zapatos rotos del *Lazarillo de Tormes*» algunos nombres que participaron en la polémica en torno a este cuarto tratado: Marcel Bataillon (1954), José Varela Muñoz (1977), Harry Sieber (1978), André Michalski (1979), Antonio Gómez-Moriana (1980), Víctor García de la Concha (1981), George A. Shipley (1982), Manuel Ferrer-Chivite (1983), Maurice Molho y Agustín Redondo (1987), José Manuel López Abiada (1991), Aldo Ruffinato (2000) o Rosa Navarro Durán (2003 y 2011) [*Analecta Malacitana*, XXXVI, 1-2, 2013].

Componen una dinastía [los cuadernos] que sigue en vigor y que se inició el 8 de diciembre de 1961, día de mi cumpleaños. Mi hija, que tenía entonces cinco años y medio, me pidió un duro porque quería hacerme un regalo, y yo, desde la terraza de casa, la vi bajar a saltitos las escaleras de una calle por donde no pasan coches y donde a veces la dejábamos salir a jugar con otros chicos del barrio. Había una papelería allí cerca y en seguida la vi volver muy ufana con el cuaderno nuevo en la mano [...] Cuando me lo dio, me gustó mucho ver que había añadido ella un detalle personal al regalo. En la primera hoja había escrito mi nombre a lápiz con sus minúsculas desiguales de entonces, y debajo estas tres palabras: «Cuaderno de todo». Yo, antes de esto, ya había tenido en mi vida muchos cuadernos al uso, como es de suponer. Pero tanto en mis etapas escolares como en las de aprendiz de novelista, les había asignado siempre un menester específico a cada cual. Y la diferencia estaba en que ahora, en éste, se me invitaba y daba permiso a meterlo todo desordenado y revuelto, sin más contemplaciones ni derecho de primacía, según fuera viniendo (262).

Nos referimos al espacio de convivencia que genera el diálogo, en ocasiones, difícil entre el binomio «vida-literatura». Este espacio es también un espacio límite que, gracias a su continente se puede *transportar*, configurándose, en palabras de Michel de Certeau, como un conjunto de «transportable limits» (1985:129), volviendo así a lo enunciado por la autora en el primer prólogo en torno a las notas tomadas «en la calle» (246). Para el filósofo francés, «Boundaries are transportable limits and transportations of limits; they are also *metaphorai*» (Ibídem.). Si recordamos el predominio de la literatura de corte neoparnasianista que destacaba Mainer, imbuida en una retórica de la «desposesión», ante el miedo a «quedarse sin papeles», y la colonización en ella de las metáforas de «autoposesión», a este último respecto, la denominación «Cuadernos de todo» debe ser también comprendida como «metáfora». Para Martín Gaité, las frases hechas y las metáforas constituyen estrategias o tácticas cotidianas de contarse a sí misma un determinado acontecimiento, a fin de comprenderlo o encauzarlo. Cuando su hija, Marta Sánchez Martín, otorga una denominación específica al cuaderno, no se contempla como un simple juego infantil; supone la quiebra de la retahíla de cuadernos que pudieron preceder al que ahora mismo se tiene entre las manos, debido al encuentro de una dirección repleta de coherencia y sentido. Su intervención en el espacio mediador entre la literatura y la vida en el que se encuentra la inscripción del «yo» de la autora hace que esta adquiera un compromiso con aquel que ha intervenido en él, su interlocutor, en esta ocasión, su hija, y con el oficio mismo: «Ahora ya, la costumbre de meter en el bolso mi “cuaderno de todo” de turno, cuando salgo a la calle, ha llegado a hacerme tan inexcusable que su olvido acarrea en mí la misma desazón que el de las llaves o el monedero» (263). Este espacio será, definitivamente, un espacio íntimo.

Estos la han acompañado en multitud de momentos así como «el otro fluir paralelo y más abstracto de mis comentarios a lecturas y mis notas sobre la narración, el amor y la mentira». La necesidad del escritor por abandonar o, al menos, dudar de la seguridad que le pueda conferir una «torre de marfil», como veíamos en segundo prólogo, permite destacar a la autora el rechazo de sus notas por adquirir un tono profesoral o académico: si estas aparecen nutridas por un «yo» cambiante, al encontrarse en una zona adscrita al devenir de los acontecimientos, no podrán responder a otra lógica que no sea la que estas sean capaces de alcanzar. El «yo» es un cúmulo de historias vividas; es un conjunto de historias no solo de la conciencia, sino también del corazón. «Cuaderno de todo» podría comprenderse, como lo hizo María Zambrano, como una «metáfora del corazón» (2003:239): [los cuadernos] reclaman su derecho de bajar a revolcarse en la yerba y fragmentarse contra las esquinas de la calle, a respirar el aire del campo o la contaminación de la ciudad en un atardecer determinado y a espejarse en los ojos de la gente que va recogiendo mis discursos y en los vasos de vino que van ayudando a entretener el viaje.

#### **f. La vela de foque**

Tal y como comentábamos de forma previa a analizar someramente cada prólogo, estos guardan a nivel semántico una relación evidente. En el texto anterior, la autora comenzó a perfilar una imagen de interlocutor que en este sexto prólogo personaliza en otro nombre al que podemos poner rostro gracias al paratexto de la dedicatoria y al remate de la dedicatoria final: Gustavo Fabra. La lectura será la fuente principal de este sexto prólogo, postulado que confirma la ilustración que aparece junto a él: una «oscilante» Miss Mady, colgando como una trapecista, rodeada de libros, se debate entre el mundo de los «libros atados» y el de aquel que genera la lectura en libertad. El texto aparece dominado por el diálogo y la autora trata de «presentar» al lector la figura de su amigo, «mi amigo (...) profesor y persona muy culta» (264), para que también forme parte de las dinámicas de *El cuento de nunca acabar*. La autora nos sitúa en el foco de una incertidumbre que decide compartir con su amigo, ante la perspectiva de un libro que no consigue encontrar. Su pesquisa se orienta, sobre todo, hacia la concepción y desarrollo de las narraciones y la naturaleza de las mismas. No obstante, no es capaz de encontrar un punto de vista, por lo que su amigo decide acudir a su encuentro «interviniendo» en su búsqueda: «mi amigo (...) me advirtió que esos temas ya habían

llamado la atención de muchos estudiosos. Me habló del formalismo ruso, del *new criticism*, del estructuralismo, y acabó aconsejándome que consultara alguno de aquellos estudios, porque a veces, sin querer, se cae en repetir lo que ya han dicho otros (264)». Comienza, tras este traerle una abundante bibliografía, a sumergirse en la lectura de autores que han tratado asuntos relacionados con las formas de narrar. Esta labor de «etiquetado» llevada a cabo por estos autores, le da pie a la autora para ir «a [su] vez, contestando con salvedades o aquiescencias en [sus] cuadernos de todo» (265). Sin embargo, confiesa que «no quería vertebrar nada de antemano, sino que pretendía que la articulación brotara por sí misma, pero me atosigaba la provocativa claridad con que aquellos autores estructuraban sus dictámenes e imponían sus resultados», lo que le traslada a sus días de estudiante –en los que poco o nada se podía intervenir en el discurso del profesor–, y decide abandonar estas lecturas y afrontar sus propias preguntas para tratar de responderse en sus *cuadernos*. No reniega de las lecturas realizadas, puesto que estas le hicieron un servicio fundamental: «el de hacerme saber que el libro que yo quería escribir no estaba escrito todavía». Este enunciado nos recuerda, y nos traslada, a la lectura de las *Confesiones* de Rousseau, quien afirma al comienzo: «Emprendo una tarea sin ejemplo y que no tendrá, seguramente, imitadores», y cuyo objetivo Carmen Martín Gaité es absolutamente cómplice:

Quiero demostrar a mis semejantes un hombre con toda la verdad de la naturaleza, y este hombre será yo. Yo solamente. Conozco a los hombres y yo me siento á mi mismo: no soy hecho como ninguno de cuantos he visto, y aun me atrevo á creer que no soy como ninguno de cuantos existen. Si no valgo más que otro, á lo menos soy distinto. Si la naturaleza ha obrado bien ó mal rompiendo el molde en que he sido vaciado, solo podrá juzgarse después de haberme leído (1870:3).

La autora no solo decide emprender su camino, sin miedo a aventurarse en territorios que desconoce, pues para ella la seguridad estriba en la fuerza del narrador y en su voluntad, sino que tampoco confía en la metodología que imponen los esquemas previos: «a las preguntas que me hizo [su amigo] sobre la metodología que pensaba seguir, le contesté que no conocía otra que la de llevar siempre las manos por delante para no tropezar, confiar en la intuición y estar bien atenta a la incidencias de la ruta y al viento que soplase. “Sí –dijo él como dejándome por imposible–, a ti siempre te ha gustado más sortear los escollos manejando la vela de foque que desplegar la mayor o la cangreja.”» (269). La idea constante de la autora de la narración como viaje adquiere aquí un nuevo sentido. Se encuentra buscando «su» libro, como si de una aventura se tratase, e intenta que el lector forme parte de la expedición. La propia búsqueda rompe

con el concepto de unidad habitual del libro, apostando por el libro no como sentido sino como objeto. Ha conseguido transformar el «continente» en texto, es decir, ha «contextualizado» sus intenciones, pretensiones que no abandonará hasta encontrarse de frente con su libro.

#### **g. Tras la pregunta**

Este último prólogo ejemplifica la voluntad del narrador, es decir, sus inquietudes e incertidumbres frente al hecho literario. Comienza el texto con una copia de un fragmento de sus *cuadernos*, creando en el lector una sensación cercana a estar asistiendo a la intimidad de alguien sin ningún tipo de pantalla. En él explica las diversas problemáticas que se le antojan al mero hecho de ponerse a escribir y dan cuenta de la amenaza de la pereza, retórica de la que huye la autora, puesto que no crea más que pretextos. Su foco de atención recae entonces sobre la figura del narrador perezoso, con la que trata de romper a toda costa: «Ya está bien de asesinar el tiempo y de llorar entre rejas su agonía, ya he sucumbido demasiado a esas coartadas de la inercia, a los simulacros de actividad con que nos entretiene y paraliza» (271). La narradora (re)toma los «apuntes viejos» y los convierte, a expensas de su conciencia en «fichas»: «“¿Fichas para qué? Éste no es un libro de fichas, te equivocas, ¡qué feo hacer fichas!”» (271). La (re)escritura pronto comienza a atisbarse como un ejercicio de control sobre el tiempo y (re)activador de la memoria –tal y como le sucedió a David Fuente en *Ritmo lento*, cuando elaboraba aquellos álbumes con recortes de anuncios de trabajo en prensa–, y la caligrafía adopta el cuerpo de la propia voz que narra: «escribir se me fue haciendo algo habitual, como respirar o comer, a medida que se me iba configurando la caligrafía peculiar que ha pasado a formar parte integrante de mi persona» (271). La sustitución del cuerpo físico de la narradora por el cuerpo de la letra escrita le permite afirmar que encuentra muchas dificultades cuando busca su rostro en una fotografía, no así en la escritura.

Tras esto, vuelve sobre las fichas, familiarizándole con ellas, e informa al lector de que se tratan de las fichas restantes que le sobraron cuando «estudiaba asuntos del siglo XVIII» (272). Decide entonces agruparlas por montones que responden a siete preguntas concretas: «¿Quién es el narrador?, ¿A quién se dirige?, ¿Por qué cuenta?, ¿Dónde cuenta?, ¿Cuándo cuenta?, ¿Cómo cuenta?, ¿Qué cuenta?». La modestia de la narradora le hace pararse ante este número y sorprenderse, bajo un tono de parodia,

ciertamente: «Siete, buen agüero. Y eso que ha salido sin preparar». Toma el hilo de la última pregunta y subraya la dificultad de tratar de ordenar, no solo nuestras historias, sino también el resto de cuentos que suceden a nuestro alrededor. La complejidad de esta operación se refleja en la partición que, de pronto, experimenta esta última pregunta en otros cuatro subgrupos: «El hombre, o cuenta lo que ha vivido, o cuenta lo que ha presenciado, o cuenta lo que le han contado, o cuenta lo que ha soñado» (273), vías que no pierden de vista a la carretera principal: «Aunque lo más frecuente es que componga sus historias con algunos elementos extraídos de los cuatro montones, y precisamente, de la gracia y el talento para hacer la mezcla depende su éxito como narrador». La autora pone así de manifiesto que el sujeto comprende su esencia biográfica como la relación de actividades que fomentan la creación: la experiencia, el testimonio, la escucha y los sueños, así como señala que el nexo que aúna todos estos elementos recae sobre la identidad del propio narrador. No solo la escritura, es decir, la verbalización del «yo» nos conducen a esta conclusión, se debe incluir el relato oral y las narraciones resultantes del mismo, puesto que ambas *grafías* confluyen en una única cosa: la forma de mirar, es decir, un punto de vista. Este será el que condicione la escritura del libro que Carmen Martín Gaité desea escribir, liberándose así del «andamiaje» de las estructuras tradicionales: «Así que no me queda más remedio que descartar cualquier método, meterme en la confusión y aceptar de antemano que cuando tire de una cereza van a salir muchas más enredadas» (275). Regresa, de nuevo, la conciencia sobre la narradora, «¿Para qué te han valido entonces las fichas? ¿Para complicarlo todo más?», pero esta se desentiende de la misma, acudiendo a un tópico fundacional o rito iniciático descrito por Vladimir Propp, la entrada en el «bosque misterioso» (1987:69):

Me desentumezco y echo a andar por la arena hacia un bosquecillo que se ve en un alto a lo lejos, no sé si estoy soñando, da igual, lo soñado también vale. Digo, en voz alta, sin volver la cabeza: «Para perder el miedo. Lo importante es perder el miedo. Y volver a perderse sin miedo». Sigo andando. Ya está más cerca. Es muy espeso y sombrío: parece un bosquecillo sagrado.

La entrada en este bosque no ejemplifica simplemente la entrada de la narradora en la ficción, sino que también informa al lector, imbuido en la dinámica y en las políticas de la aventura, de la mutua compañía que se proporcionarán entre ambos durante el viaje. Una vez la narradora ha cedido el papel del «héroe» al lector, esta ocupará el papel de «maga-donante», tal y como lo entiende Propp (Ibidem.70), quien interrogará al «héroe»/«lector» y le hará «regalos»; las preguntas que formulará la narradora serán también para el lector, los presentes, en cambio, fruto del entendimiento y comprensión

entre ambos. El bosque adquiere sentido si tenemos en cuenta de que es un «accesorio constante de la maga» (76). No obstante, a lo largo del texto, no encontraremos esta voz formulada de forma explícita. La maga aparecerá de la mano de las ilustraciones de Francisco Nieva; la maga será la ya mencionada en el prólogo sexto, «Miss Mady».

### III. A CAMPO TRAVÉS

A la hora de enfrentarnos a la disección del discurso de una autora, debemos esquivar, en palabras de Josefina Ludmer, la «universalización» de su voz y de su experiencia (1984:47). La existencia de parámetros como el período histórico, político y social en el que esta inscribe su discurso, la posición social que ocupa en referencia a las dinámicas económicas y, en consecuencia, la posibilidad de acceso a un nivel formativo u otro imposibilitan la homogeneización de su periplo vital. Así mismo, la historia, como cualquier entidad, posee un carácter dual; su discurso se escinde en agentes proyectados bien como sujetos productores de mecánicas y mecanismos sociales o bien como reproductores de estos. En su tarea, la historia ha materializado un etiquetado sistemático del discurso de sus autores/actores, haciendo del femenino, en particular, depositario de una idea preconcebida de la historia de los sentimientos del individuo. Esta se ha caracterizado por la sin razón y se ha comprendido como un órgano que no respondía a razonamientos claros, cuando, en realidad, es en sí mismo un aparato que únicamente responde a la lógica interna que es capaz de tejer: «Por medio de la represión de la mujer, interna y externamente, el niño reprime lo que la cultura patriarcal define como femenino: la ausencia, el silencio, la vulnerabilidad, la inmanencia, la interpenetración, lo no-logocéntrico, lo impredecible, lo infantil. El niño se convierte de este modo en hombre» (Smith, 1991:94). El discurso masculino normativo, en cambio, recogía, como productor, la lógica y el razonamiento necesario para hacer uso de su voz de forma autónoma y continuar escribiendo la historia. Esta independencia en el desempeño de su labor intelectual llamó al escritor a desarrollar lo que Bloom denominó «ansiedad hacia la influencia». El condicionamiento o conjunto de límites a los que tenía que hacer frente el escritor se reducía a no reiterar un discurso en torno a un tema concreto ya tratado por otro desde la misma óptica. El fin de su

escritura consistía en hacer posible o alumbrar un sistema de pensamiento evitando el tópico, o instrumentalizándolo, así como huir de soluciones existenciales que recalasen sobre poéticas basadas en las retóricas de los *lieux communs*. Su libertad creativa no consistía solamente en su derecho a expresar sus percepciones sobre un determinado acontecimiento. Su autonomía literaria estribó en no asentar su personalidad sobre los presupuestos de la existencia de «Otro», aquel «Je est un autre», de Rimbaud; el «Otro» podría ser una construcción comunicativa para tomar conocimiento y conciencia de sí a partir de sí mismo. Esta operación también permitía generar «alteridad», al considerar como tal lo que difería de la constitución, formación y exposición pública de su «yo». Las escritoras, sin embargo, al enfrentarse al hecho literario como meras espectadoras del mismo, asumían un papel «performativo» de la realidad que recibían, al considerarse el «Otro», es decir, el reflejo de una «alteridad» construida, y no poder crear otro a partir de sí, como le sucedió a Martín Gaité al adoptar el nombre de su abuela materna, «Sofía Veloso». Su ejercicio intelectual concentró sus esfuerzos en lograr acceder a un modo de intervención propio sobre lo real que vehiculase su pensamiento, radicando la problemática creadora en una «ansiedad hacia la autoría»<sup>72</sup>. Su búsqueda legitimaría la asunción de su voz y la posibilidad de (re)conocerse en ella. Por lo tanto, su libertad creativa mucho distó de la concepción de sus homólogos masculinos. Expresar sus preferencias se adscribía a una actividad perteneciente a la teoría de la recepción. Tenían que encontrar el modo de afrontar las corrientes de pensamiento emitidas desde los centros de poder hegemónicos que, además, dictaminaban las fronteras que moldeaban su personalidad, identidad e intimidad y que atravesaban la asunción del espacio privado. Así mismo, las relaciones interpersonales experimentaron condicionamientos; sus relaciones de parentesco respecto a sus predecesores (abuelos, padres, hermanos...) se orquestaban desde los mismos centros neurálgicos.

Si la labor de los escritores proyectaba, en la mayor parte de los casos, una voluntad metafórica de «matar al padre», en las mujeres encontramos un deseo de «encontrar a la abuela», esto es, a las primeras mujeres que, no amedrentadas por el papel que la historia les había asignado, definieron su búsqueda como un encuentro con el modo a través del lenguaje *ope ingenii*. Así lo entendió también Carmen Martín Gaité. Para la autora salmantina la «subversión» e intervención en la realidad consistió en el encuentro

---

<sup>72</sup> Los términos «ansiedad hacia la influencia» y «ansiedad hacia la autoría» aparecen mencionados por Gilbert y Gubar (1998: 59-104).

con su propia búsqueda, dando paso, de forma paralela, a la introducción de una preocupación similar a la de sus homólogos masculinos. Su «ansiedad hacia la autoría» poseyó componentes de la «ansiedad hacia la influencia»; su discurso no solo debía diferenciarse de la mirada patriarcal, sino también de la femenina, pese a querer inscribirse en las mismas dinámicas de actuación y lugar en la historia. Nuestra autora se instaló, para esta sección, en aquel «estudio» de Sor Juana Inés de la Cruz, tal y como hiciese con el *Macanaz*, y aplicará un método de análisis de la realidad basado fundamentalmente en la observación. Romper con la linealidad de la historia era resquebrajar, a través de su lectura desde el presente, los modos en los que las otras autoras habían encontrado su voz a partir de los retratos *reçus*. La voluntad de Carmen Martín Gaité estriba en su deseo de enmarcar su intento por encontrar ascendencia a su inquietud comunicativa. Los prólogos y las estrategias *bien* heredadas de ellos (reflejo de la escritura de otras autoras) deben comprenderse como una *laudatio*: un camino gracias al cual otras mujeres legitimaron el ejercicio de su oficio, verbalizando su proyecto existencial y sus búsquedas para con la literatura, en un «río», en palabras de la autora, «demasiado caudaloso» —el de la historia—, en el que reposar.

La tendencia patriarcal homogeneizó la expresión de las mujeres y redujo su huella y sus incertidumbres a un modelo que, pese a incorporar en ocasiones variantes, en la práctica, resultó ser siempre el mismo. El franquismo también (re)produjo un molde normativo y fuertemente opresor: el de la mujer ejemplar, madre y esposa. La correcta interpretación de este papel simbólico, legitimado por la jerarquía de género, la estructura familiar, el imperativo biológico, y el paternalismo social, en definitiva, «las ataduras», hacían de cualquier labor desempeñada al margen de lo doméstico un acto subversivo. Como consecuencia de la «aceptación» de estos patrones culturales las mujeres vivían experiencias alienantes que, en conjunto, hacían de todas ellas un único cuerpo silenciado y silencioso. Adoptando una posición disidente, como hiciese Teresa de Jesús, Carmen Martín Gaité tomó de las circunstancias históricas aquellos elementos opresivos y los transformó, a través de sus experiencias personales y su pensamiento, en herramientas que visibilizasen su inconformismo, esto es, aquellas «tretas del débil» de Ludmer. En «A campo través», expresión cercana con la que apeló Cervantes a los poetas en *Viaje al Parnaso*, «¿No son poetas? / Sí, pues yo no acierto / A pensar por qué causa desprecian / de salir, con su ingenio, a campo abierto» (Fernández Gómez, 1962:173)», la observación de la realidad inunda la escritura, huyendo de la convención y de lo preestablecido, y asocia su devenir al de la mirada infantil. Tanto la perspectiva

de la mujer como la del niño pertenecen al mundo de lo «simbólico», es decir, ambos ocupan posiciones de subalteridad:

La autobiografía, o, para ser más exacta, los trabajos escritos por hombres que se han asociado en bloque con la «autobiografía formal», se convierten así en uno más de los discursos culturales que aseguran y textualizan las definiciones patriarcales de la mujer como el «otro», a través de las cuales el hombre descubre y perfecciona su propia forma. Al privilegiar al yo autónomo o metafísico como agente de sus propios logros, y al situarlo con frecuencia en posición de antagonista respecto al mundo, la «autobiografía» promueve una concepción del ser humano que valora la unidad individual y la separación, a la vez que devalúa la interdependencia personal y comunitaria. El yo de tal concepción se basa en la identificación masculina, y en el sistema patriarcal de Occidente se deriva de las tempranas relaciones del niño con la madre (Smith, 1991:93).

Lo aparentemente «infantil» del gesto no remite al mundo de los niños en exclusiva, ni se traduce en un movimiento escapista que garantiza evitar el tratamiento de temáticas de corte ético, moral o político en su proyecto literario. Más bien se relaciona íntimamente con el regreso al horizonte simbólico de la memoria individual, desprovisto de la amenaza de la falsa conciencia que impone la ideología; un espacio en el que se fragua y se preserva la subjetividad, y se asientan los pilares de la conciencia libre, sin atisbos de ningún tipo de presión ambiental o conocimiento previo de reglas inmutables que asignen un sentido unívoco a sus actos desde un patrón moral concreto. Los niños representan un valor «contrahegemónico». El contexto de escritura debe comprenderse como una circunstancia, no como un condicionamiento. En el caso de perfilarse como tal, la conciencia creadora de la primera memoria encontrará el modo expresivo que eluda, en lo posible, los callejones sin salida a los que se enfrenta, es decir, los distintos territorios narrativos vedados se convierten en espacios reformulados, de ahí la «importancia», como señala Maria Vittoria Calvi, de la «importancia que Carmen [Martín Gaité] atribuía al espacio, a la ordenación: el lugar físico como correlato del espacio mental, la búsqueda de un ambiente propicio para la narración y el diálogo» (2001)<sup>73</sup>. Si, como afirma Roland Barthes, «El placer del texto no tiene acepción ideológica», no podemos ignorar «que el producto textual derivado no posea una ideología en sí», es decir, con ello «no quiere decir que este no se produzca en un contexto determinado» (2009:51). El derecho a sortear trampas ideológicas hace del lenguaje un lugar en el que mantener una búsqueda constante –fructífera o no– de la identidad, insertando su discurso en el cauce natural, no sólo de la historia, sino también

---

<sup>73</sup> En *Espéculo. Revista de estudios literarios (UCM)*, «Reanudar el hilo», publicación en línea (V. Bibliografía de este mismo trabajo).

del resto de historias que determinan su contexto de aparición socio-cultural. Continuando con Barthes: «El texto tienen necesidad de su sombra: esta sombra es *un poco* de ideología, *un poco* de representación, *un poco* de sujeto: espectros, trazos, rastros, nubes necesarias; la subversión *debe* producir su propio *claroscuro*» (Ibídem, 52-53). Es, sobre todo, un punto de partida orientativo y situacional, una guía. Me pregunto quién soy, porque también quiero llegar a comprender quiénes son los otros:

Recrear la infancia significa, pues, recrear el momento en que el niño se vio obligado a considerar los escollos que se interponían entre su tiempo provisional y su conversión en adulto. Y cuando idealizamos aquel tiempo desde el presente, lo que intentamos es olvidar tales escollos y recuperar las promesas de felicidad que solamente el futuro se encargará de desmentir (Martín Gaité, 2006:447).

La *mater dolorosa*, enclave del sistema simbólico del franquismo, producía un efecto falso de cohesión nacional. Estas poseían su representación, a pequeña escala, en la figura materna, restringida su actividad al espacio de la casa. Como ya sucedió durante los siglos XIV, XV y en el Siglo de Oro, con una mayor virulencia, durante el franquismo, «El concepto de mujer circulaba en el discurso precisamente porque el del hombre estaba cambiando radicalmente, como la mujer hace de espejo ante el que el hombre ve reflejada su propia imagen, la mujer se vio necesariamente sometida a escrutinio» (Smith, 1991:94). El orden, encarnado en la figura del prototipo de masculinidad que defendió el régimen, proyectaba una imagen de jerarquía y disciplina sobre la mujer, que Sección Femenina adoptó con rapidez, e intentó expandir con la misma presteza. El falso empoderamiento del que Sección dotó a las mujeres, al convertirlas en dueñas y señoras de sus hogares, se convirtió en una herramienta subversiva:

Aceptar, pues, la esfera privada como campo «propio» de la palabra de la mujer, acatar la división dominante pero a la vez, al constituir esa esfera en zona de la ciencia y la literatura, negar desde allí la división sexual. La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él. Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar territorialidades. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza una estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra cientifidad y otro sujeto del saber (Ludmer, 1984:53).

El espacio de la casa pronto se convirtió para ellas en un espacio de reflexión y autodescubrimiento. Sidonie Smith recuerda en su lectura de Joan Kelly Gadol que, siglos atrás, «La teoría feminista surgió en el siglo XV, en estrecha asociación y como

reacción a la nueva cultura secular del estado moderno europeo. Emergió como una voz de unas mujeres cultas que veían a la mujer condenada y oprimida por una cultura que, a la vez, dio a la mujer poder para hablar en defensa propia» (Ibídem.). La subversión de dicho entorno en el caso martingaitiano es producto de su lectura deconstruccionista, tal y como la entiende Jonathan Culler, en estos diecinueve capítulos que conforman este apartado. Para Culler, «deconstruir» supone «to reverse hierarchy» (1985:85), mediante «The practioner of deconstruction works within terms of the sistema but in order to breach it» (Ibídem. 86). En el proyecto de Martín Gaité, de apertura y cierre continuo de senderos y estancias habitables, resulta fundamental, como apunta este autor, la praxis fenomenológica de invertir el binomio «causa-efecto» (Ibídem.), es decir, la necesidad de invertir el esquema causal en el que las causas sustituyen a los efectos. La autora quiso volver sobre los efectos de las cosas para hallar sus causas, y no que estas definiese la morfología de los posibles efectos (Ibídem. 87). Multitud de temáticas se dan cita en «A campo través», y sufrirán la inversión sistemática que mencionamos. No obstante, la maternidad, como veremos en «Ruptura de relaciones», quizá sea en esta sección, el esquema convencional que más se desea problematizar. La introducción paralela de ecos autobiográficos en estas notas (lecturas personales, amistad y familia, acontecimientos de carácter histórico) confirman que para Martín Gaité, que «No hay procedimientos para reducir formas de vida» (Innerarity, 1994:15).

La cita inicial con la que inicia la autora su «viaje», procedente del libro de Frobenius, *La civilización africana*, relata cómo el Rey Akaff le pide a Farlimas que le cuente una historia. Al terminar su relato, no solo el rey, sino también el resto de personas que le habían estado escuchado atentamente se durmieron. Las actividades que desempeña el ser humano a lo largo de su vida, tanto las que realiza de forma consciente como inconsciente, forman parte de su proyecto existencial: no existe, en la realidad autobiográfica, una actividad más relevante que otra, puesto que todas remiten a la lógica interna del sujeto y su desarrollo cognoscitivo. En relación al interés lector para con la escritura martingaitiano, esta comprendió, como Barthes, que la dicotomía «leer [o escuchar]» y «soñar» era una «práctica que colma al lector» (2009:62). Además, el sueño, posee un conjunto de facultades, en opinión del crítico francés, de suma importancia:

El sueño permite, sostiene, retiene y saca a la luz una extrema fineza de sentimientos morales, a veces incluso metafísicos, el sentido más sutil de las relaciones humanas, de las diferencias refinadas, un sabor de alta civilización, en resumen, una lógica *consciente*, articulada con una delicadeza inaudita que sólo un vigilante trabajo podría

conseguir. Brevemente, el sueño hace hablar *todo lo que en mí no es extraño, extranjero*: es una anécdota incivil hecha con sentimientos muy civilizados (el sueño sería *civilizador*) (Ibídem. 97).

Soñar, leer o escuchar son contextos que nutren al sujeto y que impulsan su desarrollo social; situaciones eventuales en las que se manifiesta el fluir libre de conciencia adquiriendo este status social, y proyectando una imagen de quien está llevando a cabo dichas actividades desde su contexto presente: su punto de vista será su punto de vista histórico. Debido a la extensión de «A campo través», y a los límites de este mismo trabajo, nos detendremos en señalar lo que creemos o advertimos como problemáticas o situaciones que describe Martín Gaité en cada uno de los capítulos, así como en comentar las cuestiones que nos parezcan de interés.

#### **a. Las mujeres noveleras**

La literatura se configura a ojos del lector como un molde construido a partir de patrones diferenciados del magma social que han decidido ser trascendidos con fines claramente prácticos: «proporcionándonos patrones con arreglo a los cuales mirar lo que pasa, escuchar lo que nos cuentan, adornar nuestros sueños e interpretar los hechos de la propia novela vivida» (279). La diferencia entre vida y literatura se convierte en una intuición temprana, desde el comienzo de las primeras lecturas: «El tiempo que se vive al leer una novela nos saca de nuestro tiempo histórico y nos sumerge en otro que es como un desahogo, tiempo sin esquinas ni obligaciones, que, al permitirnos ser testigos desde la sombra, aguja nuestras dotes de percepción tantas veces abotargadas cuando se trata de entender argumentos próximos» (281-282). La posibilidad de adquirir espejo a través de la lectura de un texto concreto disminuye lo terrible de la dificultad que entraña trasladar esta operación de reconocimiento a la realidad. El hecho de encontrar nuestro ser en el ser del otro, que es el objeto narrativo, a su vez, pura ficción, nos permite justificar, en buena medida, las acciones que transcurran en el relato al que estamos asistiendo y siendo partícipes de él: nuestra vida; encontramos el eco de nuestras acciones en lo que leemos, quedando así legitimado. Por ello, tal y como se pregunta la autora, ¿dónde situar la frontera?: «Muchas veces he pensado que si me dejaran contestar en profundidad a esa pregunta tan reincidente: “¿Qué literatura le ha influido a usted?”, la tarea llevaría un tiempo enorme, porque el primer gran enigma a desentrañar es el de dónde está la frontera entre lo que llamamos vida y lo que

llamamos literatura» (285). Tal vez por ello, como evoca la voz narrativa, cuando su hija le pregunta en torno a sucesos de su infancia, sí que es capaz de relatárselos con facilidad, no así ante cuestiones relacionadas con sus primeras lecturas. La lectura comienza a perfilarse como un terreno intermedio entre la literatura y la vida.

Tras esto, la narradora recuerda al lector que ha caído en desuso el adjetivo «“novelera”», «adjetivo con el que era costumbre calificar, siendo yo niña, a cierto tipo de mujeres» (286). El hecho de que muchas mujeres expresasen su deseo de aventura y de que manifestasen sus inquietudes e incertidumbres, hacía que, prontamente, se las relacionase con los prototipos de mujeres que figuraban en las novelas, «heroínas que se perdieron [...] por leer novelas y soñar con vivirlas» (287). El comentario se vuelve de pronto crítica; las señoritas provincianas de Salamanca sabían de la existencia de modelos ajenos a la convención social y a la norma que transgredían los límites impuestos por el discurso homogeneizador tejido alrededor de la identidad femenina. Estos modelos no solo representan la transgresión y la rebeldía, sino también, acorde a la voz de la autora, aparecen estas «dando un mentís a quienes creen tener tan separados el terreno de la vida y el de la literatura» (288).

#### **b. La obligación y la devoción**

Las narraciones que les cuentan los adultos y las narraciones que se cuentan los niños entre sí constituyen para estos últimos el primer acercamiento al empleo de la lengua. Para la autora no solo esta diferencia es fundamental sino que a ella le debemos sumar que el niño prontamente intuye que los enunciados que se emiten, en ocasiones, «están contando algo» y en otras, «no están contando nada» (289). El niño es reducido a un papel meramente de observador e intérprete de situaciones que él mismo no comprende, pero que necesita explicarse a sí mismo: «el niño (...) se entrega a sus fantasías, a completar como puede lo que no entiende, a deformar, a descifrar, a tratar de adivinar, en una palabra, lo ocurrido por lo insinuado, el cimiento fundamental de todo interés narrativo» (290). Y es, precisamente, en ese observar donde recalca la mirada del niño, absolutamente consciente de las estrategias que los adultos llevan a cabo continuamente, teóricamente ajenas a su condición de «niño», pues: «ni le están destinadas ni corresponden al apartado narrativo apto para menores» (291). Desde la observación se accede, por vez primera, al mundo de la interpretación.

### c. Reflexiones en el parque

Este tercer capítulo resulta paradigmático a ojos del lector debido a la estructura misma que presenta. Al comienzo describe cómo «cuando era una madre joven» (293) acabó por otorgarle un nuevo sentido al tiempo que pasaba esperando en el parque a que su hija se divirtiese con otros niños. Ese tiempo que, anteriormente, había estado sometido al deseo de que su hija la abandonase cuanto antes para poder leer tranquilamente experimenta una inversión, llegando incluso a «tomar notas para una novela que llevaba por título: “El parque”, y que luego nunca encontré ocasión para ponerme a escribir». Continúa entonces situando al lector en un «parque madrileño», el de «la Quinta del Berro» e introduciendo un actor: su hija. Esta no encuentra con quién jugar; resulta ser una desconocida para el resto de los niños. A modo de experimento, la narradora dice que toma un palo y se pone a dibujar sobre la arena, a lo que, al poco tiempo, comienzan los niños a acercarse y a querer participar de su particular juego. Evidenciando que las estructuras narrativas se adquieren desde temprana edad, afirma que es precisamente en la capacidad cognoscitiva de interpretar una acción como un modelo narrativo donde la libertad se muestra de forma clara y no existen límites o condicionantes de tipo externo: «Y tal agrupación no había surgido a tenor de criterios de sexo, edad, parentesco o condición social, totalmente ajenas a la situación planteada, sino que se trataba de una unión determinada por esa situación concreta y por la perplejidad común que provocaba» (297). Los juegos a los que el niño accede debido a su carácter mimético suponen un «incentivo del fingimiento», es decir, en ellos está «por completo ausente la finalidad práctica» (299). Tras esto, la voz narrativa recae sobre una historia que le han contado recientemente en torno a una mujer que deja a sus hijos al cuidado de otra para hacerse cargo de los de otra mujer, en un momento en el que, «A vuelta con estas reflexiones, caí en la cuenta de que yo no rechazaba tanto la monotonía de los quehaceres domésticos como la imagen de ama de casa que, al llevarlos a cabo, componía ante los demás y que empezaba a ser menospreciada y puesta en cuestión por las corrientes en boga de la emancipación femenina» (299).

#### **d. La Cenicienta**

«A través de los cuentos que le dedican a él, el niño recibe dos dones de diferente índole: uno, relacionado con el asunto del cuento mismo; otro, con la actitud y la identidad de la persona que se lo cuenta» (301). A través de esta idea, la autora regresa sobre un fragmento de su memoria instalado en la infancia, los cuentos que le narraban a uno antes de dormir, en el caso de haber tenido un buen comportamiento, que, además, son tomados por el niño como un «pretexto para la compañía» (303). Bajo este pretexto, la voz narrativa realiza una comparativa entre los sujetos que pueblan los cuentos, sometidos a una idealización que le permiten al lector identificarse con ellos y empatizar con sus circunstancias, y las personas que tejen el cuento de lo real ficciones inadvertidas por pertenecer al ámbito de lo cotidiano, es decir, de lo anodino, de lo que no merece atención. El nexo de unión será el personaje de la Cenicienta y el de la criada. El niño, en contraste con el adulto, sí que presta atención a las narraciones nimias en apariencia de las que la criada le hace partícipe. Sin embargo, no solo la percepción e interés por estas historias es suficiente: «Ni a ella ni a los mendigos de carne y hueso podrá el niño sentirlos como personajes admirables, dignos de atención y portadores de historia hasta que no ponga en tela de juicio esos cánones rectores de sus preferencias infantiles» (307)

#### **e. La aparición de la mentira**

La narradora hace hincapié en este quinto capítulo en la importancia que poseen los elementos del relato que le confieren a este una habilidad apelativa. La intriga o, al menos, una serie de rasgos que logren interesar a quien asiste a desarrollo de nuestro relato, parece ser patrimonio del mundo de los adultos. Esto último, según la narradora, se consolida como el factor que determina la aparición de «las primeras mentiras del niño», vinculadas a «su naciente afán por llamar la atención mediante relatos elaborados por él mismo» (309). La experiencia de la que se nutren los relatos que contamos a lo largo de nuestras vidas no es un terreno sobre el que niño se desenvuelva con gracia, pues apenas a comenzado a andar sobre la narración. Al no encontrar eco en los adultos, decide acudir a su igual, con un resultado poco grato: «el interlocutor infantil acaba

resultando receptor insuficiente, refrendo de pacotilla. El niño con veleidades literarias lo que quiere es que le atiendan y hagan caso las personas mayores» (311). A partir de este presupuesto, la autora divide las mentiras en dos grupos: las «abiertas o instrumentales» y las «tánatos», decantándose por las primeras, puesto que, a diferencia de las segundas, estas albergan

una intención de rectificar ese mundo que se sueña o se necesita de alguna manera. Son como una quilla para roturar la árida realidad en busca de cosecha narrativa más fructífera, y aun cuando deformen, efectivamente, el rigor de los hechos, no estragan ni deterioran la personalidad del narrador, que no sólo escapa incólume, sino enriquecida por el ejercicio de sus capacidades imaginativas (313).

#### **f. Las veladas de la quinta**

El deseo del narrador por trasladar a lo que comprendemos como «Otro» un relato determinado nos hace continentales del mismo y, al mismo tiempo, responsables de él: «la persona que cuenta el cuento [...] lo está reviviendo, prestándole el concurso de sus gestos y de su voz» (316). En este momento, acorde a la narradora, se produce una escisión, haciendo del relato que se está contando encubridor del estado de ánimo del narrador, intuición que el niño comienza a comprender tardíamente. Debido al tiempo que debe transcurrir hasta conquistar dicha idea, el niño solicita que la capacidad evocadora del relato silencie el subyacente. A propósito de esta serie de ideas, la voz narrativa recuerda una anécdota sucedida en «nuestra casa gallega de verano» en torno a un libro de la condesa de Genlís: *Las veladas de la quinta*. En el volumen, como destaca capciosamente la autora, se produce un desdoblamiento de identidad, del que se da sobrada cuenta en el prólogo. Los cuentos que lo integran encubren otro relato: la madre relata cuentos a sus hijos en una finca en Francia alejada del fulgor de la guerra en la que se encuentra el padre de estos. La narradora de estos cuentos, madame Clemira, se mantiene en su posición firme de mantener el otro relato bajo tierra y, ante las continuas interrupciones, trata de atenderlas en lo posible. Continúa el texto afirmando que esta «estrategia» beneficia tanto al que escucha como al que cuenta y aprovecha para enlazar el ejemplo de la condesa de Genlís con uno propio. Conduce al lector a un trabajo suyo en relación a Martín Sarmiento y la elocuencia, término que engloba y refuerza lo positivo del acicate mutuo entre lector y escritor, narrador y receptor. No obstante, puntualiza: «Creo, en fin, que el desafío no reside tanto en el tema de la narración como en la actitud del oyente» (321). El niño representa a estos efectos un conjunto de

pruebas a las que se somete el narrador de forma continua, pruebas formuladas a modo de pregunta que guardan, en realidad, una estrecha relación con las barreras que se imponen a la hora de comunicarse o entrar en comunicación con el mundo de los adultos: «lo está haciendo a contrapelo de ese otro hablar formidable y monolítico cuyas reglas no posee» (324).

#### **g. El interlocutor soñado**

«La atención sólo se fomenta con la atención, no nace porque sí, hay que conquistarla, merecerla y cuidarla a cada momento, para que no se aborte o se desvanezca» (325). El interlocutor y el mensaje que el narrador desea transmitirle se debaten en una inestabilidad continua bajo la amenaza de que un elemento prevalezca sobre el otro. Pronto se atisba en la comunicación e intercambio, según la autora, «fallos» (327): «La tendencia más inmediata en el niño o en el adulto inmaduro es la de sentirse víctima, la de achacar en bloque la culpa del fracaso a quien no ha sabido o a quien no ha querido escucharle» (327). El deseo puro de contar no debe amedrentarse pese a no tener la seguridad de que exista un interlocutor que reciba su relato, algo que, en opinión de la autora nos conduce a un escalón fundamental: «imaginar cómo nos gustaría que nos escucharan, a dotar de atributos ideales a ese destinatario del mensaje, a inventarlo» (329). Descentralizar la idea de interlocutor como el «Otro», nos permite resituarlo así en nosotros mismos y extirpar la culpa de la voluntad comunicativa en el caso de fracasar: «El primer interlocutor satisfactorio y exigente venimos a ser, así, nosotros mismos» (330).

#### **h. El gato con botas**

La percepción de la narración como representación de la realidad supone una certeza para la narradora desde la infancia; el marco de lo real viene definido desde la historia de las historias o los relatos a partir del relato, es decir, «el cuento sobre el cuento». Esta divagación en este octavo capítulo conduce a la autora a informar al lector de las actividades paralelas a su «aventura»: «Al releer recientemente, con motivo de una traducción que me han encargado, los cuentos de hadas franceses, he venido a entender tardíamente por qué, cuando era niña, de entre todos los personajes de Perrault sentía una clara predilección por el Gato con Botas» (334). La intención de mencionar

esta labor evidencia que *El cuento* también contempla acoger o, al menos, reflejar otros proyectos ya que en su intersección lo nutren de algún modo. La verdad del Gato con Botas se liga, directamente, a su imagen como «ejemplo admirable de fabulador profesional» (335). Las historias que urde a su paso consiguen alterar la realidad que le rodea y hacen menos desdichado al niño que las lee, cómplice de este «protagonista-narrador». De este modo, la autora, también deshace la historia alternativa que se ha erigido en torno a este personaje. Como afirma Rodari, la función del Gato con Botas no es, precisamente, la de acarrear un código ético o moral que el niño reciba como una moraleja, sino, más bien, la de acompañar al niño durante la narración de sus aventuras (Rodari, 2005:171).

### **i. Los toros de guisando**

Comienza, en esta ocasión, la autora citando, según dice, «un libro extraordinario y bastante poco conocido» de Valle-Inclán: *La lámpara maravillosa*. El escritor establece la incapacidad de dar cuenta de un suceso sin antes no haberlo visto, algo que confirma la voz narrativa poco tiempo después: «los ojos que no han sido capaces de albergar casas, nubes, rostros, árboles ni caballos, sino sombras, tampoco podrán aportar luego más que cosecha de sombras, por mucho que aquellos objetos queden descritos e insertos en la narración mediante procedimientos académicos» (338-339). En opinión de la escritora, «Esta muralla es totalmente artificiosa y en la primera edad existe una sincera rebeldía contra su imposición» (339). Continúa su texto dando cuenta del proceso de familiarización del niño con la letra escrita y el enfrentamiento de este a «las primeras incomodidades del juego». En esta primera etapa, también debe enfrentarse a la presencia de dos moldes genéricos que enmarcan sus posibles narraciones infantiles: «redacción» e «invención» (341). Ambas son partícipes de un compromiso: «sacar de aquel cajón de sastre que era nuestra cabeza una composición escrita para entregársela al día siguiente al profesor era una tarea precisa; no nos podíamos tomar la libertad de rechazarla: teníamos el deber de inventar». Continuando en la línea de los textos martingaitianos y su estilo, regresa sobre una historia que le sucedió a su hermana y se la muestra al lector. Cuenta que esta fue a una excursión en la que disfrutó mucho pero, cuando terminó, le mandaron escribir una redacción *sobre* los Toros de Guisando. Al contarle a su hermana, es decir, a la voz narrativa, su problema, esta asiste al relato de la excursión: «Me evocó tantas cosas su narración que le dije: “Si hubiera hecho una

redacción contando eso como me lo estás contando ahora, te habrían dado, sin duda ninguna, el primer premio de literatura infantil”. “Claro, pero ya ves, es que me pedían que hablara de los Toros de Guisando. ¡Y que tenían que ver los Toros de Guisando!”» (343). La diferencia parece residir, después de este relato, en las preposiciones. Para la autora no es lo mismo escribir *sobre* algo que escribir *para alguien*, tal y como sucede en la anécdota.

#### **j. De Jerusalem a Jericó**

Este décimo capítulo recoge la capacidad de intervención que posee el sujeto ante las historias, y la posibilidad que estas le brindan, en el caso de querer convertirse en narrador de las mismas, de hacerlas propias: «El material del que se nutren nuestras narraciones no es tan importante como la forma que tenemos de hacerlo nuestro, es decir, de aplicarle una particular interpretación» (345). La autora entonces se dirige de forma directa al lector, manifestando sus inquietudes para con el viaje que han emprendido ambos, disculpando los comentarios y las anécdotas que va describiendo este a medida que avanza el cuento, así como le recuerda que puede abandonar cuando lo desee. Con el fin de no impedir «la relación entre el que narra y el que escucha», por medio de la interpretación, «única manera posible de amar [el texto]» (347), la autora recurre a una anécdota personal de sus años de bachillerato. Durante aquella época, en la asignatura de Religión, existían dos lecturas obligatorias: la «Apologética» y la «Historia sagrada». Para esta, la diferencia entre ambas estribaba en que en la segunda, a diferencia de la primera, «Cristo no era que fuese Dios o lo dejase de ser, sino aquella forma tan atractiva que tenía de ir configurando poco a poco su doctrina, en vez de imponerla en bloque: me encantaba que se explicase fragmentariamente, por medio de parábolas» (348). Así las cosas, introduce un nuevo actor en la ecuación de su historia, don Luis Flores, el profesor de religión. Recuerda que este dramatizaba las historias, dándoles vida y haciendo que pasasen ante sus ojos. Al llegar a casa tras la lección, la autora recuerda: «Yo imitaba con mucha propiedad la voz y los gestos de aquel cura comediante, uno de los profesores más graciosos que he tenido nunca, y en casa siempre me estaban pidiendo que les hablara de él» (351). La imposibilidad que presentaba la «Apologética» de intervención, redujo su existencia, en opinión de la autora, a «un libro de tapas grises» (352).

### **k. La entrada en el castillo**

El primer acercamiento que efectuamos al hecho literario, a la letra escrita y su lectura, se convierte, desde el primer momento en una acción teledirigida por los demás, quienes imponen, en cierta medida, un *canon* de autores. La primacía del estilo de los autores, desprovisto de cualquier dato de carácter biográfico, sobre los motivos que le llevaron a articular su existencia convierten a los autores en entes estáticos inaccesibles. Tal y como afirma la autora:

Nos los presentan como artífices de un producto cultural cuyo ejemplo encoge y desalienta, no como seres de carne y hueso que tuvieron una infancia y un duro aprendizaje como el nuestro, no se nos cuentan si se desesperaban o no, de qué hablaban con sus hermanos y sus amigos, cómo era su colegio ni cómo hicieron para aprender a escribir de esa manera ni por qué esa manera es buena y no son buenas otras. Desaparecen sus rostros y sus vidas detrás de esas filas de palabras que acertaron a colocar unas detrás de otras en la combinación precisa (353).

La autora concentra su crítica acerca de estas lecturas *dirigidas* en una anécdota familiar con su hermana y doña Ángeles, su maestra. Esta comienza a leerlas uno de los episodios de «un libro de tapas grises», pero pronto la voz narrativa pierde el hilo y se pone a mirar por la ventana. Este libro, el Quijote, se presenta para la autora como una experiencia del «Otro» en la que nada puede hacer o intervenir de alguna manera. No será hasta «Años más tarde» cuando, fruto de un deseo personal, regrese sobre dicho texto: «cuando decidí enfrentarme a solas con algunas lecturas que se me habían atravesado en la infancia, hubo una temporada en que empecé a llevarme el Quijote por las mañanas al campo de San Francisco, un recoleto parque salmantino del que gustaba mucho don Miguel de Unamuno» (356). El encuentro libre de la autora con el libro, legitima la propia actividad lectora, permitiendo así al lector, adentrarse en el texto junto al autor, como si este le hubiese brindado una invitación personal: «Don Miguel de Cervantes me había cursado la invitación. Personal e intransferible» (357).

### **l. Divagación en torno a los nenúfares**

La experiencia del hecho lingüístico de un determinado sujeto crea desconcierto al entrar en contacto con la de otro individuo. Esto es, precisamente, lo que recoge la autora al comienzo de su texto, en torno a una anécdota de Amado Nervo y Miguel de Unamuno. Cuenta que, durante un paseo, el escritor mexicano le preguntó con mucha curiosidad a Unamuno, a propósito de unas flores que flotaban en un estanque: «¡Nenúfares! –le contestó inmediatamente Unamuno– Eso que saca usted siempre en sus poemas» (358). Prosigue relatando al lector que en el mercado editorial español de pronto irrumpió con fuerza la «lingüística generativa» de «un tal Chomsky». Coincidió que, justamente, tenía un amigo que se encontraba estudiando prolijamente, en aquel momento, esta disciplina –bastante abrumado ante la proliferación de las fuentes bibliográficas– y salen a pasear a la Casa de Campo. No obstante, la conversación no parece fluir como debería: «Yo, a pesar de lo abrumador del panorama, no cejaba en mi empeño de convencerle de que no estaba perdiendo el tiempo conmigo y, sin dejar de escucharle ni mucho menos haber decidido cambiar de tema, intentaba alguna maniobra ingeniosa para hacer desaguar hacia el cauce narrativo aquella abundancia de datos y de nombres» (359).

Inmersos, de pronto, en la conversación, debido a la perseverancia de la interlocutora, esta le pregunta en torno al contenido de dichos estudios y si recuerda cuándo comenzó a interesarse por ellos. Este no recuerda exactamente cuándo, pero sí resuelve la otra duda, «trata de beber en las fuentes mismas donde el lenguaje se engendra, o sea, en la boca y la circunstancia vivas de cada hablante», a lo que ella contesta: «–¡Anda, pues para ese viaje no había menester alforjas! –le dije yo–. Eso es lo mismo a lo que yo me dedico sin tantos títulos ni especializaciones. Eso es el cuento de nunca acabar» (361). Tras charlar largo y tendido en torno al tema en el que ambos estaban sumergidos, sin saber que era el mismo debido al «etiquetado», el amigo de la voz narrativa le replica: «–¡Pero si tú hablas muy bien!». La narradora ríe y afirma: «siempre he hablado de la misma manera, no sé si mal o bien, pero desde luego sin atenerme a ninguna falsilla, ni saber nada de Chomsky». Comienza entonces una crítica hacia el sistema de categorías que impone el discurso teórico, plagado de «nenúfares», como dirá la autora, que recaen sobre cuestiones elementales que no necesitan de construcción retórica alguna: «la libertad, la condición de la mujer o la justicia social».

### **m. Lugar a dudas**

La distancia que media entre la narración y la noticia reside en el grado de permeabilidad que presentan dichos textos al conformarse como un posible refugio para el interlocutor o receptor de la historia: «Noticia es todo lo que se puede resumir fácilmente sin grave deterioro de su contenido; narración, lo que, para ser resumido, requiere por parte de quien acomete tal empeño una dosis no despreciable de talento narrativo» (368). La autora también escoge un ejemplo a propósito del abismo que media entre ambas nociones: «los días que siguieron al asalto del Congreso de los Diputados, por un puñado de guardias civiles, el 23 de febrero de 1981» (369). Este le permite sumar al grado de acogida del texto escrito u oral la tendencia homogeneizadora que conlleva la noticia al convertir un relato en una narración colectiva, destruyendo o, mejor dicho, sepultando el resto de narraciones individuales: «Una historia que a todos afectaba, sí, de acuerdo, eso ya lo decían los periódicos, pero no porque lo dijeran los periódicos, sino porque nuestro 23 de febrero particular no venía ni podía venir en ningún periódico. Partiendo del abundante y extraordinario material de la noticia, y basándose en cómo se produjo el encuentro con ella, se elaboraron en una semana tantas narraciones distintas como españoles registrara el censo» (370).

#### **n. Don Nicanor tocando el tambor**

En esta ocasión, la autora narra cómo en su ciudad natal, durante su infancia, con las ferias de septiembre, aparecía siempre un vendedor de *donnicanores*. En su relato, se detiene morosamente a realizar una descripción del objeto para familiarizar al lector con él y controlar así los posibles derroteros del teatro:

Se trataba de unos toscos muñequitos de tela y alambre con cara de garbanzo pepón, un pito adosado a la espalda y delante un tambor. Estaban huecos, y por el borde inferior de ese hueco, que dejaba disimulado los faldellines de tarlatana rosa, azul o amarilla, asomaba un hilito conectado con los brazos de alambre y que, al ser accionado con la mano, los obligaba a repiquetear contra el tamborcillo delantero, armonizándose este tamborileo con los acordes del pito por el cual se soplaban simultáneamente para conseguir un connato más o menos logrado de melodía (373).

La imposibilidad de tocar del mismo modo que lo hacía el vendedor, arrojaba al *donnicanor* a la frustración y al olvido. No obstante, un día leyendo a Antoniorrobes, autor de cuentos que «ponían un énfasis especial en la vida secreta de los juguetes modestos» (376), decide escribir una redacción en torno al tema del *donnicanor*, haciendo al propio juguete testigo de su narración, es decir, «convertirlo en héroe de

una historia que sólo él podía entender. Era la única forma posible de desagravio, la de la palabra» (377). De este modo, encuentra una forma propia de «dar vida» al juguete. A continuación, comienza a reflexionar en torno a la multitud de experiencias vitales a las que se ve la gente arrojada últimamente y que, sin embargo, no son capaces de «sorprender a nadie», puesto que «languidecen sin narraciones que exhibir» (378). Este deseo de tratar de comunicar a los demás no puede guiarse, en opinión de la narradora, por una mera voluntad comunicativa; el narrador se ve en la obligación de tener algo que contar. Las narraciones no deben estar repletas de elementos fantásticos para atraer la atención del narrador; dependen, casi exclusivamente de la pericia del narrador, de «convertir en excepcional lo cotidiano» (378).

#### **o. La paja en el ojo ajeno**

Para la autora, al considerar lo real como narración, los relatos en los que se ha intervenido como protagonista o se ha interpretado el papel de «testigo» de los hechos son los más susceptibles a padecer cierta deformación ficcional. En este sentido, las narraciones que realizamos de nuestra propia existencia son, en su opinión, construcciones «partidista[s] del rompecabezas de nuestra vida, donde las piezas se suelen hacer casar a la fuerza para que nuestra imagen no quede despedazada» (380). Estas «deformaciones», al sufrir envites del exterior, focalizan la culpa en lo que se creen como amenazas externas, que ponen en tela de juicio nuestra narración, evitando cuestionar la propia: «Frente a la predisposición a reconocer la equivocación y mala fe de las narraciones ajenas, existe una increíble manga ancha para dar por correcta la propia» (382). Sin embargo, cuando entramos en contacto con alguien totalmente ajeno a la función, experimentamos un profundo interés por la imagen que el otro pueda producir o formarse de nosotros; creamos una versión para ofrecérsela a nuestro interlocutor y que este lleve a cabo una interpretación dirigida. Esta forma de proceder, comienza, en opinión de la narradora, a advertir pronto la quiebra en cuanto entran otros actores al escenario: «Vamos sembrando así, sin darnos cuenta de ello, las semillas de nuestra propia destrucción, al dar por absoluta y sin fisuras cada una de las versiones que creamos para distintos oídos de un cuento fragmentario y complicado por naturaleza, cuyos cabos sueltos resulta enojoso atar, porque ello entrañaría un repaso de sus contradicciones» (383). La ruptura, no obstante, no evidencia la mentira, sino que revela que la verdad es verdad en tanto que conjunto de verdades parciales.

#### **p. La confesión sacramental**

La interlocución parece desarrollarse en un terreno poco estable cuando nuestro interlocutor no muestra un interés motivado por sí mismo, sino por su profesión. La autora indica dos grupos de interlocutores divididos entre infancia y madurez; «el profesor» y «el confesor», en una primera etapa y «el psiquiatra» y el «periodista», en una segunda. Estos «mediadores de oficio» ejemplifican con su presencia, como lo fue para Teresa de Jesús, un pretexto para desobedecer. Por ello, según afirma Martín Gaité, «Hay siempre algo de clandestino en los comienzos de nuestra autonomía narrativa, estallido que suele coincidir con el punto álgido de una carencia oscuramente padecida desde temprana edad: la añoranza por un interlocutor verdadero a quien dedicar nuestras cuitas, impresiones o fantasías. Y también a quien confesarle nuestros pecados» (385). Respecto a esto último, la autora señala que caer en él no suponía desmentir o confirmar una acción, sino poner en cuestionamiento la autoridad narrativa y legislativa del interlocutor: «Al abrir brecha en ese muro que nos protegía, se estaba traicionando el principio de literalidad de nuestros mayores; a su versión de nuestras vidas se oponía esa que nos atrevíamos a presentar nosotros» (386). La autora también efectúa una puntualización en torno a los confesores; estos representan la figura del interlocutor que, complacido, escucha la narración pero no incita en el narrador un acicate continuo, ni un deseo de transgredir límites. Por ello, como cuenta, era necesario ingeniar un modo en el que poder «narrar» el relato de una forma que consiguiese captar su atención. Como sucedió con los *donnicanores*, transforma la incomunicación en un acto expresivo cargado de coherencia: «Pero es muy curioso que esta sensación de malestar, en vez de conducirme a un rechazo de mi maltrecha y abortada narración, reafirmaba sus cimientos, me la hacía más deseable como meta» (388). Descubre, no obstante, que la única forma de introducir un elemento que sea capaz de sacar al interlocutor de su letargo es el amor, puesto que, en su narración, «Nos rebelamos abiertamente contra el interlocutor, no tanto por lo que nos prohíbe cuanto por su fraude como tal». El hecho de recurrir a este artificio tan solo descubre que «Al interlocutor hay que buscarlo por otros pagos. O simplemente soñarlo. Lo cual significa ponerse a escribir de verdad» (389).

#### **q. Bajo el disfraz de pirata**

El tratamiento del amor en literatura resulta para la autora, en un primer acercamiento, una cuestión radicada en privilegiar al sujeto sobre el objeto de la narración que atesore el relato:

Una historia de amor es distinta de otra cualquiera para el que la vive, y su narración, más que a detallar las vicisitudes de la experiencia, a lo que tiende es a dejar constancia de la sutil pero radical diferencia de ella, a iniciar la pesquisa acerca de esa «naturaleza» indefinible cuya esencia persiguieron –sintiéndose siempre pioneros de la hazaña– todos los que arribaron algún día a la isla misteriosa y se empeñaron inútilmente en reconstruir el itinerario que los trajo hasta allí (390).

En opinión de la autora, debido al carácter intransferible del relato, la experiencia amorosa tan solo puede reproducirse amparada en un modelo literario, tal y como comprueba al escribir una carta para el enamorado de la criada. Pese a que esta posee un punto de vista, pues tal y como leemos, la criada «mira embelesada hacia la ventana», delega su narración en la niña que fue la autora; la criada permite que la niña escriba su historia, legitimando así su escritura. Este tipo de historias entrañan una pequeña amenaza: «El juego del amor se ensaya a solas [...] es peligroso ensayarlo con otro jugador sin que se convierta en verdad» (393). En un segundo acercamiento o aterrizaje más certero, comprende que el argumento amoroso no permite la performatividad y que su representación resulta imposible desde la ficción al vulnerar el plano de lo real y desficcionalizar a los actores de la obra:

Porque de repente aquel que iba a cogernos en brazos y provocar nuestro fingido desmayo ya no era un pirata, sino el niño un poco raro de todos los veraneos que parece más tímido que los demás y otras veces puede ser más atrevido que ninguno, ese que lee mucho y debe ser algo poeta, porque alguna vez se quedó sin hablar a nuestro lado mientras veíamos ponerse el sol por detrás de los pinos, y se estaba bien, era un silencio especial, desde el cual las voces de los demás sonaban irreales, como lejos (394-395).

#### **r. Amores de derribo**

El texto comienza realizando una comparativa entre el final de un amor con la muerte de unas personas y la posterior reflexión en torno a qué poder hacer con sus enseres. Los residuos de ambas situaciones permanecen en nosotros como parte de una memoria escindida que se había ido construyendo en común. La autora sitúa el origen del tejido de la narración a dos en nuestro deseo de trasladar al otro nuestra identidad mediante el relato de nuestra historia, regresando sobre la infancia y las historias que han marcado nuestro camino. Este tipo de relato, según la voz narrativa, se encuentra

estimulado no por la red que despliega la narración en sí, sino por el hacer testigo a otro de su desarrollo: «Lo primero que surge en los grandes amores creo que es esta ilusión (más o menos trabajosamente convertida luego en certidumbre) de que nos hemos topado con aquel interlocutor añorado desde la infancia, el que es capaz de derribar nuestras murallas de recelo y pudor y que parece responder derribando, a su vez, incondicionalmente las tuyas» (397). Cuando termina, se inscribe en nosotros el deseo de recordar correctamente –para no deformarla con el punto de vista único– su existencia rescatando las pequeñas manifestaciones que ha dejado en el entorno, labor para la cual es necesario acudir al «Otro». Si bien es cierto que, durante esta operación, no haremos que la historia retome su rumbo, sí que es posible contarla de otra manera, «achicarla, relativizada, verla como una flor bordada en un cañamazo lleno de flores y donde todavía quedan muchas por bordar; de ahí deriva el rescate conjunto de su verdad y de su mentira» (400).

El contarse de nuevo una historia que se ha vivido entraña una problemática, en palabras de la autora, ulterior debido a que, en ocasiones, buscamos un nuevo interlocutor que la reciba, haciendo de este el «nuevo interlocutor amoroso» (401). El interlocutor pasa a convertirse entonces en el espectador del bagaje que trae el nuevo interlocutor consigo. Resulta imposible, tal y como reflexiona la narradora, que se produzca entre ambos un tejido coherente e iluminador: «Pobres cimientos los de una narración amorosa alimentada de los detritus de otra anterior. A los amores hay que buscarle su propia filiación, su propio hilo narrativo. Y para eso hace falta haber rescatado los antiguos, haberlos salvado del derribo» (403).

#### **s. Hágase la luz**

En este último capítulo, cuyo nombre resulta tan sumamente esclarecedor, la autora reniega de sentir algo como verdadero o falso, en el contexto de la narración, al contrastar la realidad del cuento con el relato exterior. La verdad, en su opinión, es la verdad del texto: «Lo que está bien contado es verdad, y lo que está mal contado es mentira: no hay más regla que ésa para aceptarlo o rebatirlo» (405). En esta línea cita a Shakespeare, a Petrarca y a John Donne, y aduce que no podemos cuestionar los sentimientos que florecen en la lectura de sus textos ni mucho menos justificarlos acudiendo a sus biografías; su verdad «se erige por derecho propio en verdadero, simplemente, por el hecho de conservar intacto a lo largo de los siglos el fermento para

seguir conmoviendo; es decir, por haber acertado a plasmarse en aquellos términos únicos» (405-406). Lo realmente relevante es la habilidad de la que da cuenta el escritor al traducir su experiencia vital en acontecimiento literario que guarda su verdad bajo la verdad que le otorga la red de significados que crea en su texto. Es necesario no desestimar el componente de actualidad que deben incorporar las composiciones relativas al terreno amoroso –tanto si es romántico, como puramente platónico o familiar–. El amor, como cualquier otra narración merece de un relato verdadero, bien contado, y que no haga a sus actores renegar de él al no identificarse por creerlo poco auténtico. A partir de este pretexto, la autora realiza un inciso en el que revela al lector que confía en su texto, confía en el libro al que se está dirigiendo, perdido ya el miedo a desbarrar y a nombrar su búsqueda: «Porque las cosas sólo toman cuerpo al nombrarlas, y nadie por ignorante que sea, deja de intuir el formidable peso de las palabras ni su poder para dar a la luz lo que, antes de ser designado o mentado, yacía sin rostro en el vientre del caos» (410). Por último, ejemplifica la verdad del texto haciendo mención a la Biblia, texto que, pese a su continuo cuestionamiento, sobre todo, por parte del ámbito científico, se acoge a «las normas de credibilidad que segrega lo narrado» (412-413); en ella se prioriza lo narrado por encima de su narrador y no interfieren ambos estratos. Sin embargo, la cuestión más relevante que expone este texto no reside en la verdad que es capaz de generar. Su éxito estriba en haber logrado «nombrar», que no es más que dar existencia a algo: «[la Biblia] lleva engarzada en su misma entraña la metáfora madre de cuantas posteriores se han urdido, la primera que arrojó luz verbal sobre el reino de las sombras» (413).

El número de capítulos que integran esta parte es también paradójico. Desde «Las mujeres noveleras» hasta «Hágase la luz», el lector asiste a una construcción identitaria que expone su periplo vital como lectora desde la descripción de múltiples situaciones en las que el «ambiente» ha ejercido, o continúa ejerciendo, un efecto sobre la lectura o interpretación de la realidad. El «ambiente» de la escritora salmantina vendrá definido por su contexto vital enmarcado en las coordenadas histórico-político y sociales de posguerra y posterior transición democrática que, a su vez, definirán y explicarán al lector algunas trazas identitarias que puedan quedar reflejadas en esta sección. La concepción de la lectura como un acto íntimo dota a la actividad de una singularidad inusitada; la lectura de literatura, y sus ficciones, entra en contacto con el sujeto, haciendo del encuentro la asunción de un terreno propicio para la comunicación. El lenguaje literario funciona aquí como una expresión más que el individuo

instrumentaliza para interactuar con su entorno: con el «Otro» y con los «Otros». Bajo esta perspectiva, nuestra autora pronto comprendió que al entrar en contacto con la literatura, esta podía operar cambios sobre los parámetros que afectaban a la construcción identitaria. El simbolismo del que presume el número de capítulos se muestra entonces relevante. Tras el cambio teórico que ha experimentado el sujeto durante su trayecto, la simbología que alberga el propio número diecinueve puede permitirnos descifrar algunas incógnitas. En opinión de Hajo Banzhaf, en la Edad Media, este número representaba «el símbolo de la unidad cósmica», y, en otro ámbito distinto, el del Tarot, la carta de este número «simboliza la obra alcanzada con éxito». Ambos presupuestos poseen una interpretación opuesta, según el mismo autor, por medio de la cual, este número, es también una imagen de «imperfección, de lo incompleto, en el que falta unidad, lo divino que nos conduce a la salvación» (2007:173). La inconclusión de la obra, como destaca su título, parece perfilarse como el éxito de la misma. La falta de cohesión o unidad de la que podría adolecer cobra sentido al ser el reflejo de su autor, quien le dota auténticamente de sentido al encontrarse (re)presentado, tanto dentro, como fuera de la obra. Otros autores, Izquierdo, Pueyo y Méndez, aportan dos datos relevantes a la interpretación del empleo de este número, que coincide con la intención de los títulos [1] y [19]: su significado oculto y su significado kármico. Por un lado, establecen que, a partir del 19, «Todo lo que viva en esta encarnación en forma de pruebas y adversidades, sería bueno que fuese bien analizado, para darse cuenta de si está pagando errores cometidos en otra encarnación, puesto que la vida lo llevará a bucear en sus propios rincones ocultos. El desafío será vencer la tendencia a un fuerte carácter que lo sorprende sin permitirle analizar» (64); por el otro, «En la Kabaláh, este número representa la “Piedra Filosofal, el Sol y el Oro”. Para el Tarot [como Banzhaf], el arcano 19 es muy favorable, puesto que indica esplendor, alegría, concreción. Para Pitágoras era la Luz que la revelación aportaba al conocimiento humano» (2007:66). El «estudio» de Sor Juana en Martín Gaité representaría la adquisición de conocimiento para Pitágoras y, con él, la liberación de la imagen artificiosa producida por la «tendencia a un fuerte carácter» articulada en torno a la representación de la condición femenina. Su lectura constituye el acicate idóneo para matizar, desestimar, rechazar, alterar, subvertir o compartir las diversas imágenes prototípicas de las mujeres con el fin de conversar con aquello que contenga verdad narrativa:

antes de que la mujer escritora pueda viajar a través del espejo hacia la autonomía literaria, debe aceptar las imágenes de la superficie del espejo, es decir, esas máscaras míticas que los artistas masculinos han fijado sobre su rostro humano tanto para aminorar su temor a su «inconstancia» como –identificándola con los «modelos eternos» que ellos mismos han inventado– para poseerla más completamente. De forma específica, como trataremos de mostrar, una mujer escritora ha de examinar, asimilar y trascender las imágenes extremas de «ángel» y «monstruo» que los autores masculinos han generado para ella. Antes de que las mujeres puedan escribir, declaró Virginia Woolf, debemos matar el ideal estético mediante el cual hemos sido «matadas» para convertirnos en arte (1998:31).

#### IV. RUPTURA DE RELACIONES

La literatura, en ejercicio transformacional de lo real, parecía, en un primer acercamiento, provocar una serie de causas cuya deriva se materializaría en una serie de efectos o cambios en el sujeto y en su realidad. Las causas no serían más que una explicación que la literatura ofrece al individuo en torno a un determinado tema, conflicto existencial o patrón social de comportamiento y que aspiran a constituirse como un modelo ejemplar al que pueda recurrir el lector. No obstante, como producto de esa lectura deconstruccionista, Martín Gaité consiguió desmontar las ficciones que ella misma había asimilado desde las páginas de los libros y desde las sombras que emiten las figuras que integran nuestro mapa existencial. Decidirá romper con el ambiente y subvertir el esquema heredado con el fin de trastocar las causas generadoras de efectos para que se produzca el fenómeno inverso. Los efectos de un acontecimiento real en nosotros deben ser capaces de conducirnos hacia una causa o causas comunes o, al menos, generarlas. Esta o estas serán asumidas como pre-textos que motiven nuestra voluntad de acción y nuestro deseo de intervención en el entorno. Esta decisión limita los comportamientos pasivos de un receptor que, hasta entonces, había descansado sobre un conjunto de convenciones estáticas e inamovibles, pudiendo estas extenderse en el tiempo y en el espacio, en ausencia de preguntas que desestabilicen su lógica interna. El deseo de Martín Gaité de abandonar el proyecto iniciado se relaciona precisamente con esta idea. Su colaboración como reseñista para *Diario 16*, desde el 18 de octubre de 1976 hasta el 26 de mayo de 1980, le permitió exteriorizar las conversaciones que mantuvo con sus lecturas, así como las contradicciones que se iban sucediendo en la práctica de las mismas. Los conflictos surgidos marcaban el ambiente en el que (con)vivía su lector implícito con la realidad, en ausencia de culpabilidad o justificación de sus pensamientos o de sus razonamientos frente al lector que pudiese

recibir sus textos; para la autora cualquier conversación con otros lectores tenía que transcurrir necesariamente por la más absoluta horizontalidad, evitando los obstáculos comunicativos. Sin embargo, es necesario apuntar que la pantalla entre el lector y el autor o lector implícito no desaparecerá, puesto que resulta imprescindible para que el pacto de ficción resulte verosímil; aceptar las reglas de la creación literaria supone convenir una serie de normas entre la literatura y el autor, y asentar las bases de un compromiso. A riesgo de caer en una historia «mal contada» y, en consecuencia, en la quiebra del pacto autobiográfico, no solo en *El cuento de nunca acabar*, sino también en el resto de sus textos, orquestará un juego metaliterario para que el lector acceda a una obra cohesionada sin condicionamientos teóricos o contaminaciones procedentes de la praxis: «la obra de Carmen Martín Gaité, por encima de clasificaciones genéricas y compartimentos estancos, es un tejido coherente y progresivo con piezas magistralmente hiladas y en el que ningún hilo de la trama puede verse como indiferente y superfluo» (Teruel, 2006:21).

La elección gradual de estrategias retóricas y lingüísticas quedó así mismo reflejada en el epistolario que mantuvo con Benet; en él, el autor llamó la atención a Martín Gaité del siguiente modo, a finales de 1966: «Pero en lo sucesivo, ¡basta ya de falta modestia! Ante mí, no vuelvas a presentarse como una dama tímida, muy ducha en ciertas artes de la representación, aficionada a la bebida, adornada de un saber y una sensatez que, atentos a la felicidad de los demás, rara vez son escuchados» (2011:135). Esta crítica en forma de apelación trasluce la imagen que proyectó sobre Benet, avezado lector que advirtió el desajuste entre la imagen pública y la imagen privada de la autora. La observación no era más que un intercambio de la idea o noción que manejaba del «autor». El juego literario debe ocuparse del distanciamiento entre vida y literatura, configurándose como el único elemento que transforma la realidad en ficción, así como lo íntimo y privado en público; es el autor el que conoce las auténticas relaciones de parentesco; el único capaz de diferenciar y delimitar los márgenes. Carmen Martín Gaité respondería a Juan Benet al día siguiente, incorporando y poniendo en práctica el mensaje benetiano, y asumiendo la condición de lector de Benet y la suya como autora. El distanciamiento requerido comenzaría a adquirir cuerpo: «En cuanto a mí, no tienes por qué prohibirme que vuelva a presentarme de esta manera o de la otra. Mi teatro lo preparo y atiendo yo por mi cuenta. Cuídate tú del tuyo. ¡Pues no faltaba más! A ver si te crees que yo no te tengo desenmascarado a ti» (Ibídem. 138). Para la autora, el estilo

siempre fue una cuestión de compromiso con la voz y con la identidad, esta última sometida siempre a un proceso de aprendizaje.

El lenguaje elegido por Martín Gaité es el de la conversación, que no es más que el idioma de la intimidad. La representación manifiesta de la tensión entre el ensayo y el cuento habrían estado presentes en la trayectoria de la autora desde el 8 de diciembre de 1961, con el inicio de sus *Cuadernos de todo*. Estos recogen la inversión de la relación causa-efecto en efecto-cause, haciendo que el fresco exterior se conciba desde dentro, no que su reflejo marque las dimensiones del espejo o limite la identidad del sujeto. Al tratarse de un proceso testimonial continuado, la interacción del individuo con su entorno necesita de un relato que la acoja. Nace entonces la urgencia de contarse y explicarse a sí misma las cosas con el objetivo de que estas no caigan en el olvido ni se fundan en la fugacidad del instante. Fiel a las reglas de su juego, explicará su ruptura de relaciones con el libro que estaba escribiendo, el proceso de elaboración del tramo siguiente de *El cuento de nunca acabar*, «Río revuelto», e introducirá un retazo procedente de los cuadernos, quizá uno de los mejores dentro de la geografía que describe *Cuadernos de todo*, que ejemplifica las dinámicas martingaitianas y su conquista.

La sección comienza situando la escritura en el marco espacio-temporal: «El Boalo, provincia de Madrid, 21 de agosto de 1982», y continúa señalando que ha transcurrido mucho tiempo desde que inició sus relaciones con *El cuento*, a través de la escritura de los prólogos. Afirma haber «olvidado» el objetivo de presentar su particular «teatro» ante el lector, nota que nos recuerda a una observación procedente de *El libro de la fiebre*: «Mi libro. ¿Qué era mi libro? ¿Cómo era? Lo busqué para releerlo y no lo hallaba» (2010:109). Desde lo que denominó Ciplijauskaité como «conciencia desorientada» (1994:20) –ya citado en la revisión del tercer prólogo–, el libro parece constituirse como una intuición alejada de aquellos libros de «papeles atados» y decide romper con la propia categoría del objeto que está creando, ya que la naturaleza del mismo es lo que propicia la ruptura: «Llamarlo libro es el primer error: ha sido y sigue siendo un proyecto inconcluso», »Prolifera el cuento de nunca acabar, vasto e intermitente, y cada día pesa más su fardo, porque, a medida que hacemos camino, la gente con que nos vamos encontrando no para de contar cosas, casi todos mintiendo, y la mayoría sin saber que mienten. Y yo la primera» (417). Prosigue haciendo partícipe al lector de la escritura de *El cuento*, confesando un teórico malestar por no haber llevado de forma paralela a su construcción un «cuaderno de bitácora para registrar la

historia interna de ese texto, de las circunstancias que lo motivaron y de las que lo interrumpieron: en una palabra, de mis relaciones con él» (Ibídem. ) Y es que al parecer, como señala unas líneas más adelante, el proceso de creación «intriga a algunos críticos y periodistas más de lo que uno podría suponer y casi tanto como el producto mismo que se les entrega, desde el cual vuelven el rostro hacia quien lo escribió en una demanda, a veces intemperante, de explicaciones» (418). No obstante, añade que la explicación de este resulta imposible por el riesgo a desautomatizar la ficción al revelar sus senderos, inhabilitar al autor y restringir la conversación y la voluntad apelativa del texto: «la misma naturaleza enigmática y esquiva de todo lo secreto, en su complejidad» (Ibídem. ). El descubrimiento del «secreto» supondría la transgresión de la intimidad del autor, poniendo en cuestionamiento sus reglas del juego, esto es, su pacto y compromiso con la literatura. La defensa del texto que realiza Martín Gaité se debe a la noción de «autor» como «primer lector» o «lector implícito», en línea de una defensa de la autonomía de la obra de arte. A partir de este presupuesto, podemos establecer que la autora, al situarse ya desde los prólogos como un lector más, no podrá aportar soluciones definitivas ni contribuir a la actividad hermenéutica e interpretativa mas que desde su posición como lectora. Apreciamos de forma paralela, una crítica implícita al lector acomodaticio del que siempre renegó Martín Gaité y una negación rotunda a adoptar una actitud amable con él, en el caso de que las conversaciones y las relaciones aspiren a desarrollarse por esos parámetros. No obstante, añade que revelar la hermenéutica del proceso creativo tan solo cabría pensarse desde la posición de lector que ella misma defiende, y que este posicionamiento conllevaría «un buceo en los propios desánimos e incertidumbres [...] que, si se pudiera llevar a cabo, proporcionaría materia de reflexión sobrada para ese “cuento del cuento” o “novela de la novela” que nunca tiene un tiempo, serenidad ni valentía para contarse a sí mismo en condiciones» (Ibídem.). Algo, sin duda, muy similar a lo que habría afirmado Carmen Martín Gaité en el capítulo trece de «A campo través» a propósito de Tolstoi, y este en relación a su novela *Ana Karenina*: «Tolstói dijo en una ocasión que si tuviera que resumir el argumento de Ana Karenina, se vería obligado a escribir otra novela» (368). Esta anécdota conocida fue también recogida por Yuri M. Lotman en su *Estructura del texto artístico* (1970):

Si quisiera expresar en palabras todo lo que he querido decir con la novela, tendría que escribir desde un principio la novela que he escrito. Y si los críticos ya lo entienden y pueden expresar todo lo que he querido decir, les felicito [...] En todo, en casi todo lo que yo he escrito, me ha guiado la necesidad de recoger las ideas encadenadas entre sí

para expresarme; pero todo pensamiento expresado en palabras de un modo particular pierde su sentido, se degrada terriblemente si se lo toma aislado, fuera de la concatenación en que se encuentra» (1982:22).

Acorde con el ideario de Tolstoi, «...hacen falta personas que demuestren lo absurdo que es buscar ideas aisladas en una obra de arte y dirijan constantemente a los lectores en el infinito laberinto de concatenaciones que constituyen la esencia del arte y en las leyes que forman la base de estas concatenaciones» (Ibíd.), Martín Gaité, desde su posición como lectora, nos informa de que va a intentar llevar a cabo «una revisión de este tipo» (418). Sin embargo, su voluntad se desvanece inmediatamente: «Pero hoy, por primera vez en mi vida y no instada por nadie, quiero intentar una revisión de este tipo. Porque –ya es hora de que lo declare– voy a dejar el cuento de nunca acabar (...) Ya está, se acabó». (Ibíd.). La autora aprovechará el fin de *El cuento* como pretexto creador altamente productivo y el distanciamiento que le otorga su propia posición como lectora, para conversar en torno a las peripecias que ha sufrido su alumbramiento. A partir de ese momento, se inicia un proceso de rememoración: el recuerdo del proyecto queda indefectiblemente ligado a la memoria de la autora, que es, como establece José Antonio Marina, «una memoria creadora», «creadora cuando se integra en un proceso creador, en el que colabora con eficacia» (1997:41). Para Carmen Martín Gaité la memoria no es un reducto de nuestra vida abocado al olvido; se trata más bien de un escenario dinámico en el que se representa una obra de teatro completamente abierta a la introducción de nuevos personajes o tramas, dirigida por el autor gracias a unos «mecanismos de control» y, añadimos, de «protección», que regulan de forma activa «el paso de la memoria a largo plazo y el formato en el que está codificada la información» (45).

La autora comienza presentando el inicio de las relaciones con *El cuento de nunca acabar*, «Al principio, fueron unas relaciones clandestinas y turbulentas que no me importaba nada saber adónde me iban a arrastrar, y de ese apasionado balbuceo creo que queda algún fulgor en los prólogos» (419), en compañía de sus *Cuadernos de todo*, como si de una aventura amorosa se tratase, escapadas románticas incluidas: «Me escapé en tres ocasiones de Madrid con mis “cuadernos de todo”, una primavera al hotel Cristina, en Algeciras; un otoño y otra primavera, al Gran Hotel de la Toja» (Ibíd.). En este último pasaje, advertimos, como señaló José Teruel en su lectura de *El cuarto de atrás*, que «nuestra narradora va a hacer una defensa de la soledad activa y de sus posibilidades creativas: del placer de saber aislarse» (2004:203), algo que confirmamos

al continuar con nuestra lectura: «Los clientes y empleados de aquellos hoteles me miraban con bastante intriga, porque me pasaba el día metida en mi habitación y las pocas veces que bajaba al comedor tenía una expresión ensimismada y radiante» (419-420). Fruto de aquellas posibilidades creativas, se demora en una descripción de la labor que llevó a cabo durante su estancia en los lugares referidos. Comenta que mecanografió las notas que le resultaron de interés procedentes de sus cuadernos y que, a continuación, a modo de *collage*, las fue pegando en otro cuaderno al tiempo que empezaba otro: «Cuando acabé con aquel cuaderno, inauguré otro igual» (420). La sensación de realidad que engatusa al lector no es más que la (re)presentación de una retórica, «cuya finalidad es precisamente ocultarse a los ojos del lector y crearle la ilusión de que la escritura es una copia directa de la realidad» (Fernández Prieto 1997:79). Con el objetivo de reforzar esa ilusión de realidad, decide incluir una descripción de los cuadernos, «Uno es malva y otro azul, tamaño holandesa, muy gruesos y e buen papel, con lomo de libro y la marca Clairefontaine», y la procedencia de los mismos, a modo de digresión, «me los trajo de Francia una amiga mía que se llama Brigitte, a quien quiero dar las gracias desde aquí, porque una calidad como la de esos cuadernos nunca se ha visto, con la brega que llevan desde entonces y sin deshojarse ni estropearse ni nada» (420). Eso último ejemplificaría la idea de Ciplijauskaitė leyendo a Leslie Fielder que nos permite realizar una lectura aproximada de la voluntad de escritura que alberga esta particular autobiografía: «Sólo la asociación libre (...) permite conseguir auto-expresión total», siendo «uno de los elementos estructurales más importantes» (1994:215).

En esta misma línea, la denominación «novela autobiográfica» requiere de una matización, ya que puede resultar esquiva y problemática en el caso de Martín Gaité. La autora, debido al carácter cambiante y aleatorio de su texto, siente como irrealizable la construcción de una visión panorámica y reflexiva sobre su trayectoria. Por ello, proponemos un análisis de la primera persona narrativa desde la óptica del «autorretrato» que realizó Michel Beaujour en *Miroirs d'encre. Rhetorique de l'autoportrait* (1980), y como también hizo Cervantes en las *Novelas ejemplares*. Este resulta más apropiado –en relación a este tipo de narraciones–, teniendo en cuenta que la voz de los prólogos coincide plenamente con la voz de esta sección y que este modelo carece de un sentido recto sobre el género literario al que pertenece. Para Beaujour, este molde adquiere tono y perspectiva mediante una fórmula concreta: «Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire qui je suis» (1980:9). ¿Qué papel

interpreta, entonces, para Martín Gaité el lector en su texto? La ficción le permite a la autora hacer pasar el (re)encuentro con su libro, como si se tratase de un «“objeto encontrado”» –valga el juego de palabras– otorgándole un «fin», »que a la vez está en estado de elaboración», y presentarlo ante el lector para que entre ambos, al conversar, alcancen la unidad de la obra dibujando un mapa repleto de correspondencias gracias a la memoria y puedan encontrar el *objeto*, es decir, *el libro*: «Le rôle de l’autoportrait sera toujours de rémunérer ces défauts –de communauté, de dialogue, de communication– et de contester cet excès d’égó, d’interiorité, qui devient la norme de la période moderne» (Beaujour, 1980:19). La seudomención de Martín Gaité a Rousseau en el sexto prólogo, «La vela de foque» permitiría a *El cuento de nunca acabar* inscribirse en la tradición literaria de la novela biográfica que incluye un autorretrato como modelo narrativo para la expresión en primera persona, junto a los *Ensayos* de Montaigne, *Ecce Homo* de Nietzsche o *Las ensoñaciones del paseante solitario*, del ya citado Rousseau.

Este, en la última obra mencionada, «encuentra en la soledad de los días que describe su mayor riqueza» (Molina Petit, 1994:109), tal y como lo hace Martín Gaité al describir sus «escapadas», y defender la soledad creadora a la que nos referíamos. Tras haber roto con la mirada patriarcal en el primer capítulo de «A campo través», «Las mujeres noveleras», vuelve a desmentir la imagen proyectada bajo esta óptica y aprovecha para redefinir las relaciones entre lo público y lo privado, incorporando la conquista de la «habitación propia», a la que aludía Virginia Woolf, en forma de aquellas habitaciones de hotel. Estas también simbolizan la salida del espacio de la casa y del círculo asfixiante que traza en el sujeto lo doméstico y la independencia económica de la autora, que ha sido capaz de profesionalizar su actividad. El alejamiento del «ambiente» que consigue en ellas la sumerge en la ficción que genera la voz de Rousseau en su libro: «“al paseante solitario” le queda únicamente su propia intimidad, pero esta “intimidad” se le revela como lo máspreciado [...] “Lo privado” como opuesto de “lo social” pasa a ser así, bajo la perspectiva del individualismo, el refugio de lo irreductiblemente propio, la defensa de lo más íntimo: la intimidad del corazón, la riqueza de los propios pensamientos frente a las demandas “sociales” de homologación, conformismo y alienación» (Ibídem.). La confluencia entre los espacios de lo público y lo privado se verbaliza en «Ruptura de relaciones» a través de la introducción de un diálogo, mientras se desarrolla de forma paralela una «lucha» –que es más bien un debate interno de la autora– para encontrar el sentido de su juego y, en

consecuencia, su lógica interna. En él aparece una voz o voces –algo inquisitoriales, como lo fueron aquellas de *El libro de la fiebre*– que le preguntan por el ritmo de su proyecto (al que ella misma confiere la retórica de un *gran amor*), le insisten en el largo período que lleva trabajando en ello y en sí, debido a su dilación, lo ha abandonado. El mutismo inicial ante las preguntas, «Y yo no sabía qué decir, les hablaba de nuestras dificultades con gesto mohíno o hacía una mueca evasiva. Eran preguntas que siempre me inquietaban, como todas las que versan sobre una relación que ha entrado en fase de deterioro» (421), se transforma en una incógnita que le interesa mantener como secreto: «–No, no, dejarlo no; lo que pasa es que, ¿sabes?, ahora se me ha metido entremedias una cosa, una novela» (422). La deuda que dice mantener con aquellas «aventuras extramatrimoniales» se establece con el proyecto que afirma postergar continuamente, hasta comprender que «la única solución estaba precisamente en abandonarlo, no en arrastrarlo cansinamente hacia un final postizo, hacia un descabello asesino dictado por la rutina y por el odio» (Ibídem.). Esta declaración de principios, bajo la que se escondía, según palabras de la autora en el mismo texto que analizamos, una «confesión general», le hace «abandonar» el proyecto: «No es que lo acabe, es que lo dejo. Lo dejo sin acabar» (Ibídem.). A esta curiosa «deserción», se suma de forma humorística la pieza del rompecabezas restante para que el lector pueda comprender los objetivos y los fines de la autora:

... Aunque, para decir la verdad y toda la verdad, los orígenes de esta historia que estoy tratando de recapitular, antes de abandonarla, tengo que remontarme a buscarlos bastante más atrás de la ceremonia bautismal, que queda reseñada en el primer prólogo, y que selló el pacto de nuestros futuros amores. Mucho antes de que tuviera lugar ese pacto, ni de que yo me escapara a La Toja o a Algeciras a confeccionar los Clairefontaine, cuando el cuento de nunca acabar aún no tenía nombre ni yo sabía nada de él, ya se produjo el flechazo abrasador e intempestivo como todos, la mirada fugaz pero de rastro indeleble cruzada al pasar con un desconocido inquietante, al que piensa uno que nunca va a volver a ver (422-423).

*El cuento de nunca acabar* fue para Martín Gaité y es para el lector, la relación amorosa entre el oficio y el deseo de perdurar y anclarse en el tiempo; entre la incertidumbre y la esperanza de alcanzar algunas certezas que nos obliguen a continuar: la historia de amor entre la autora y la letra escrita, un relato que únicamente finaliza con la muerte de la voz narrativa. La conciencia del final propicia que la elección del título se consolide como una cuestión fundamental. Esta historia, para estar «bien contada», debería haber comenzado desde el inicio y postergarse hasta el final. El abandono es en realidad el distanciamiento necesario de la autora frente a su proyecto

existencial y literario o, en palabras de José Antonio Marina: «Los creadores mantienen activados muchos proyectos, que dirigen su relación con la realidad, que se llena así de significados» (1997:50). Por ello, *El cuento de nunca acabar* podrá ser quizá comprendido como posible «poética» de autor, haciendo de los textos que lo interrumpieron necesarios para su continuidad. Retomando la eficacia narrativa del autorretrato en este contexto creativo resulta total en el tratamiento de poéticas o narrativas en las que predomina el carácter fugaz de las palabras (Rodríguez Fontela, 1996: 257, n325).

La tensión entre el ensayo y la novela, como géneros más o menos visibles en el texto, no se ven sustituidos por la etiqueta «cuento». Esta se concibe, únicamente, como expresión reflejo del uso particular del lenguaje en Martín Gaité para nombrar y, en consecuencia, dar existencia a su poética. En un texto homónimo del escritor decimonónico Eugenio Noel (1912), que incluye el tratamiento y uso de esta misma locución, este se plantea exactamente la misma problemática a la que se enfrentó Martín Gaité: «¿Puede existir en la simple cultura germen de alta tragedia?» (1). Lo cierto es que sí, efectivamente, como él mismo expone a través de un pequeño triángulo de personajes –un matrimonio formado por Juana y Saldaña, y un médico amigo de la familia que actúa, a su vez, como narrador de la historia– el gran drama para el autor de literatura es hallarse desprovisto de una personalidad sólida que no tema a las inferencias ambientales:

*¿Por qué no hemos de afirmar ante los demás la personalidad sin conceder á la moda, las apariencias, el ridículo y el qué dirán una sola renuncia? Si yo hablo por imágenes, por antítesis; si prefiero las grandes síntesis á la vulgaridad y sequedad de los pensamientos dislocados por el temor de no expresarlos COMO EN LAS NOVELAS, ¿por qué he de violentarme y encerrar las amplias líneas de mi alma en un frac? No quiero ser así (5).*

El personaje de Saldaña, que es escritor, y que, como destaca el narrador, «vivía la vida del entendimiento, es decir, una vida horrible», se enfrenta a un conflicto entre vida y literatura, al creer que se trata de una decisión excluyente: «La vida no es una novela (...) Saldaña poseía la obsesión de vivir cerebralmente; pero no quería vivir como los demás, *poniendo enaguas á las ideas* y prohibiendo á los sentimientos *hablar en voz alta*» (Ibidem.). No es «Hacer y deshacer», que dirá Saldaña, «esa es nuestra vida, que, como la historia, es el cuento de nunca acabar», lo que realmente parece preocuparle. La relación vida-literatura se funden en el único propósito de perpetuar la huella de la existencia que hemos creído vivir:

¡El cuento de nunca acabar! Cuántas veces le oí comentar de ese modo sus lecturas ó concluir conversaciones. No aludía á la tremenda monotonía con que se repiten los hechos históricos ó los anales de la ciudad ó los diarios de los individuos, execraba que los hombres fueran tan obcecados, que no cambiaran su estúpida manera de vivir, y se contentaran con oír los días feriales de sermón que les indica la verdadera moral, el drama que les enseña á expresarse ó al orador que les excita (6-7).

Aquella «vida del entendimiento» que dijo Noel fue el producto de la desaparición parcial de la figura mediadora entre el sujeto y su verdad, quien ahora se enfrentaba a la conciencia en ausencia de atenuantes. El deseo de marcar en el tiempo y en el espacio nuestras vidas se encontró de pronto, como le sucedió a Saldaña, con un obstáculo insalvable. Ante su deseo de eternidad, presiona a su mujer para que esta tenga un hijo en el que él pueda verse reflejado, encontrando así sentido a su existencia:

Tú no debes saber qué cosa sea un niño. Los hombres los desprecian; pero si yo tuviera un niño mío, viviría en él, sería su padre, su hermano y su abuelo. [...] ¿Tú sabes bien lo que es un niño? [...] un niño eres tú mismo, renovado, perfeccionado; sabes que vale más que tú, que tiene vida más larga [...] Sabes también que es muy posible que aquel niño queme todas las bibliotecas ó haga un acto de fe con todos los hombres. Pero yo amaría á mi hijo por él mismo, le enseñaría á andar, á cazar mariposas y á leer; pasearía con él, y la naturaleza tendría para mí encantos y la humanidad un fin (8).

El nivel introspectivo al que desea acceder Saldaña, en claro compromiso con su conciencia, y con dejar huella de la misma, sepulta, como critica Noel, el desarrollo ascendente y objetivo del género autobiográfico en el siglo XIX. Como señala M.<sup>a</sup> de los Ángeles Rodríguez Fontela, sucede, precisamente, que el lastre interior que arrastró el sujeto desde el Siglo de Oro, «la influencia del tribunal moral, instalado en el interior del sujeto, sobre la reflexión autobiográfica de la obra», se desvanece. En su lugar, este «hábito introspectivo heredado de aquel examen, debilitado ya el espíritu religioso que lo produjo» se sustituye por «el imperativo moral de la confesión» (1996:254-255), dando paso a un nuevo modelo de mediación entre el autor y su obra o su vida. Rodríguez Fontela también señala que «superada la mediación ético-religiosa de la confesión literaria», «la autobiografía se verá involucrada en un proceso de acendramiento formal exigido por la interiorización creciente del relato literario» (Ibíd. 256), cercana, en referencia a nuestra autora, al modelo neoparnasiano que comentó José Carlos Mainer. La reducción del individuo a su conciencia y a los hechos demostrables por la misma provocó el establecimiento de un sistema analítico y autorreflexivo de carácter científico. Este, motivado por la llegada del positivismo, corriente que obviaba la «historia de los sentimientos», rechazó frontalmente la capacidad de esta de llegar a establecer un procedimiento metódico de interacción con

la realidad. Las funciones del sujeto quedaron limitadas a sus actividades y a sus comportamientos biológicos, orquestados desde un modelo racional y utilitarista. Fue Rousseau en sus *Confesiones*, como destaca María Zambrano en *La confesión: género literario* (1943), quien defendió la imposibilidad de ser únicamente conciencia, puesto que esta monopoliza la verdad y el conjunto de verdades que definen al individuo, desnaturalizando y convirtiendo en materia extraña la «verdad del corazón». El relato de Eugenio Noel, por este motivo, no podría haber terminado de otro modo: «Pero yo quería demostraros cómo en la simple cultura puede existir germen de alta tragedia, de un drama profundo y silencioso entre dos seres humanos que se adoran y desaparecen sin dejar huella» (19).

La instrumentalización a la que se vio sometido el cuerpo de las mujeres durante el franquismo no dista mucho de considerarse una concepción positivista y reduccionista de su ser en sociedad. Las políticas que atravesaron con especial crudeza la privacidad de las mujeres desde el régimen mermaron la capacidad inherente de individuo de (re)inventarse y de (re)pensarse como sujeto en el ejercicio libre de su conciencia que establece vínculos afectivos no siempre apegados a la convención de la familia. Sin embargo, fueron sus «historias del corazón», como las concibió Zambrano, las que se vieron sometidas a un desgarramiento mayor, como destacamos en el primer apartado de nuestro trabajo. La historia de su intimidad era un relato inarmónico e impostado; una experiencia alienante cuyo narrador había obedecido a un conjunto de proyecciones afines a la voluntad del régimen, definida en función de tópicos manidos y contaminados por el barrido cultural y los papeles otorgados sin audición previa. La auténtica voz residía y se resistía a la «invasión» en los soportes de cultura alternativa como son, en este caso, los *Cuadernos de todo*: un lugar en el que Martín Gaité pudo contarse su historia. Estos simbolizaron una forma de proteger su intimidad; una auténtica vía de resistencia en forma de objeto catártico para liberar y desarrollar su personalidad, así como plasmar la red interior de sus afectos; una manera de reivindicar su autoría, su compromiso con la letra escrita y responder a su obra desde su obra. Mencionando, una vez más, la importancia de la obra de Teresa de Jesús para Martín Gaité, este «deber» para con la literatura y con la vida se consolidó como la motivación principal que removía sus *cuadernos* y daba luz y sentido a sus textos. Martín Gaité en Teresa de Jesús halló un espejo en el que poder reconocerse:

Ella sí que partió de cero, ella sí que inventó sus propias normas, porque aprendió a escribir para poder hacerse entender [por monjas iletradas]. Su escritura ejemplifica ese

camino cuya exploración pone en juego la propia vida. Para acometer esa tarea de buscar el lenguaje apropiado, que a ella se le planteaba como un combate, es menester, según sus propias palabras: Una grande y determinada determinación de no parar hasta llegar, venga lo que viniere, suceda lo que sucediere, trabaje lo que trabajare, murmure quien murmurare, siquiera me muera en el camino, siquiera se hunda el mundo» (Martín Gaité, 2016:995).

Lo doméstico ya no supondrá para nuestra autora un espacio angustioso. Aquella maternidad incuestionable proyectada desde una cultura organizada en torno al sacrificio y al encierro en el hogar –que se repetía sin modificaciones visibles– halló un foco de resistencia en Martín Gaité. Desde la entrega del primer *cuaderno*, la autora pudo construir un espacio liberador en el que concebir su intimidad, elaborar un nuevo significado para los espacios del hogar y reflejar la relación con su hija alejada de «La verdad positivista de los científicos», que dejaba «muda o desautorizada la verdad del corazón, esa verdad orientada por el orden simbólico de la madre» (Rivera Garretas, 2005:143). La elocuencia de la cita que encabeza «Ruptura de relaciones», procedente del libro *Seguir de pobres* de Ignacio Aldecoa, resulta ahora iluminadora: «Han dejado de hablar de las cosas de siempre, esas cosas que acaban como empiezan» (2016:415). Carmen Martín Gaité que, como Rousseau, pensó que «Su búsqueda obstinada de la verdad, nunca llegará a su final» (Loureiro, 2006:32), delegó su esperanza en la figura de su hija y, tal vez por ello, ella es la protagonista del fragmento que decide incluir en esta sección, procedente de los *Cuadernos de todo*. Ella es el sujeto mediador, esto es, en léxico martingaitiano, la interlocutora o lectora implícita de su espacio íntimo; la figura que media entre la autora y su vida, y a la que trata de «poner en situación» acerca de quién *fue*, ya que, por ello, *es* ahora y quién espera *ser*. La relación entre ambas simbolizó para Martín Gaité la posibilidad de continuar *existiendo en alguien*; la oportunidad de comunicar el relato de su vida a otro para que adquiriera unidad y sentido y, así reconocer, y confesar, recurriendo a un sintagma procedente del léxico del poeta chileno Pablo Neruda, «que ha vivido». Esta problemática también inquietó a Miguel de Unamuno –uno de los escritores cuyo pensamiento más influyó en Martín Gaité– quien concibió la «inmortalidad» como la «única cuestión» (París, 1989:89). Así expresó su inquietud en el ensayo «Soledad» de 1907: «la cuestión de saber qué habrá de ser mi conciencia, de la tuya, la del otro, de la de todos después de que cada uno de nosotros se muera» (1996:1253). Esta estrategia refleja el que fue para la autora «el flechazo fugaz e intempestivo» con *El cuento de nunca acabar*: el resumen de sus relaciones con el

volumen que quería escribir. El relato de Eugenio Noel parece encontrar en este fragmento fabulado, sino su mejor solución, tal vez sí una de las mejores respuestas.

Lo cierto es que el método positivista, en su intento de despojar a la historia de los sentimientos de una aspiración organizativa –como trató de llevar a cabo el franquismo, arrojando a la historia individual al temporal de olvido y fugas de la memoria colectiva– se desarticula a sí mismo al tratar de convertir en ciencia la representación de una realidad o realidades concretas. Acorde a Bruno Latour, quien afirma que «todo proceso de investigación científica es contextual, heterogéneo (nunca es puro), oportunista (responde a circunstancias), idiosincrático y es la “construcción de una ficción”», el franquismo reprodujo un sistema que no cumplía con estos presupuestos: desestimó el contexto de la realidad que atravesaba la política y la sociedad española, tratando de imponer un control férreo de carácter homogéneo «puro», haciendo de su causa la llegada de efectos adversos para la población –y no a la inversa<sup>74</sup>. La idiosincrasia de la sociedad española, materializada en la ficción que Unamuno denominó «intrahistoria», se convirtió, de pronto, en un relato colonizado. El levantamiento militar de 1936 ponía fin a un teórico desorden en el que parecía vivir la sociedad española, muy similar a la paradoja que planteó Hobbes en su *Leviatán* (1651), y que recogen Bruno Latour y Michel Callon: «Given: a multitude of equal, egoistic men living without any law in a merciless state of nature that has been described as “the war of every one against every one”. How can this state be brought to and end?» (278). Para ambos autores, tras su lectura de Hobbes, la respuesta era clara:

through a contract that every man makes with every other and which gives one man, or a group of men bound to none other, the right to speak on behalf of all. They become: the «actor» of which the multitude linked by contracts are the «authors». Thus «authorized», the sovereign becomes the *person* who says what the other are, what they want and what they are worth, accountant of all debts, guarantor of all laws, recorded of property registers, supreme measurer of ranks, opinions, judgments and currency. In short the sovereign becomes the Leviathan: «that Mortal God, to which we owe under the Immortal God, our peace and defense» (Ibídem.).

---

<sup>74</sup> Tomamos el fragmento de Bruno Latour de la obra de Luis Vázquez León, *El leviatán arqueológico: antropología de una tradición científica en México* (Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003), quien ha realizado una traducción del mismo y su consecuente lectura del mensaje de Latour. No obstante reproducimos el fragmento original, perteneciente al texto de 1981, «Give me a laboratory and I will move the world» (1983), incluido en *Science Observed*, K. Knorr et M. Mulkay (Eds.), SAGE, pp. 141-170: «While the debates [about science and technology] of earlier times opposed “social influences” to “purely internal development” in accounting for movement of scientific disciplines, people are now opposing “public policy”, “large-scale economic push and pull” to “micronegotiations”, “opportunism” and “laboratory folklore”» (142).

Franco, como «autor», fue la cara visible de un régimen totalitario, cuyo poder estribó en la unión Iglesia-Estado («Mortal God»-«Immortal God»). Este se constituyó como un cuerpo simbólico y único de discurso homogeneizador y hueco, dependiente de unos miembros o subalternos a los que se les sumió en la verdad práctica de una historia cuyo objetivo residió en inducir el letargo colectivo y una posterior desmemoria. La oscuridad de este horizonte de expectativas, sin embargo, no termina en un callejón sin salida; el mismo Hobbes es quien plantea una teórica solución:

The solution [...] does for the first time the relationship between micro-actors and macro-actors. Hobbes sees no difference of level or size between the micro-actors and the Leviathan *which is not the result of a transaction*. The multitude, says Hobbes, is at the same time the Form and the Matter of the body politic. The construction of this artificial body is calculated in such a way that the absolute sovereign is nothing other than the sum of the multitude's wishes. Through the expression «Leviathan» is usually considered synonymus with «totalitarian monster» (Ibídem.).

Este «totalitary monster» al que se refieren Callon y Latour adelanta, en cierta medida, la pregunta que se plantean en este mismo texto: «How can men act “like one man”?» (279). Si comprendemos la figura del dictador como la imagen que representa la metáfora del Leviatán, es decir, un «macro-actor», y la del intelectual, en este caso, el escritor, como un «micro-actor», integrado en la masa, este también se ve sometido a los designios y a las dinámicas de poder proyectadas por el primero. Este presentará un relato homogéneo que no ofrezca capacidad de intervención; arrojará soluciones unidireccionales para las diversas problemáticas a las que se pueda enfrentar el sujeto durante la consecución de su proyecto existencial, eliminando cualquier multiperspectivismo sobre cualquier acontecimiento. La imposibilidad de lograr un contrato horizontal con los «micro-actors» por parte de la imagen totalitaria del dictador, al no existir una transacción entre ambas partes, revela una debilidad del mismo. Solo puede imponer su discurso, mediante lo que Callon y Latour denominan «negotiations, intrigues, calculations, acts of persuasion and violence» (Ibídem.), esto es, la supresión de una masa heterogénea de voluntades a favor de una única voluntad en ausencia de deseo. Su derecho a hablar en nombre de la sociedad española, como sucedió en el caso de Franco, se vio legitimado por su propia autoridad. Por lo tanto, ¿qué papel debía jugar el intelectual en esta situación? ¿Quién reconoce su voz como una expresión legítima y representativa?

La literatura sí podía ofrecer una relación horizontal en la que se incluyese una transacción: la presentación de un proyecto lector. En el caso de nuestra autora no

ofrecería soluciones totales a las problemáticas de corte existencial, como trató de llevar a cabo en *Ritmo lento*. Sí expondría la relación escrita, desde un punto de vista único –el suyo, como autora– de la realidad que comparte con el lector, espacio al que le permite acceder con total libertad e iniciar una «conversación». Solo a través del poder vivificador del diálogo, como sucedió en *Retahilas*, se pudo irrumpir en el sueño destructor del olvido colectivo. El interés mutuo por compartir ambas perspectivas permitía la (re)introducción del sujeto en el devenir natural de la historia y la recuperación de sus recuerdos, reflejados en el relato que el otro completaba con y a través del intercambio de imágenes. El futuro quedaba así perfilado como un espacio y un tiempo posible edificado sobre la reconstrucción perpetua de la memoria; un territorio repleto de contradicciones y de preguntas que podrían llegar a resolverse mediante sucesivas puestas en común o en escena, en el caso de la obra martingaitiana. «To act for several», «no longer for one alone», que dijese Callon y Latour, formula el compromiso que debe asumir el escritor, al que la distancia que ofrece la creación literaria le concede la legitimidad de preservar su intimidad y de poder vertebrar dicho espacio acorde a sus propias reglas. La preferencia sin vacilaciones de Martín Gaité por la perspectiva individual resulta decisiva para lograr la efectividad de la novela autobiográfica que desea ser *El cuento de nunca acabar*, reflejando así su compromiso con la literatura:

La función de este presupuesto novelístico no consiste en destruir la referencialidad histórica del texto sino en hacerla irrelevante: en la novela no interesa la verificabilidad de los hechos sino la coherencia del yo autosignificativo, *la verdad de la imagen especular creada*. Podríamos decir incluso que este presupuesto ficcional de la novela hace más patente la referencialidad de la intrínseca ficción autobiográfica: la novela sólo rescata la ficción encarnada en la misma vida de las personas (Rodríguez Fontela, 1996:252).

Ese compromiso con su proyecto existencial y literario, así como con los lectores, nunca dependió para Carmen Martín Gaité de su condición femenina. La plena aceptación de la misma la inscribió en la Historia literaria con mayúsculas junto a otras escritoras, como la mencionada Teresa de Jesús, Rosalía de Castro o Sor Juana Inés de la Cruz. Estas no se resignaron a interpretar el conjunto de limitaciones externas como un impedimento entre sus identidades y el papel; optaron por resistir consolidando su voz al transformar la «debilidad» en inteligencia, disposición y olfato. La problematización de la condición para Martín Gaité constituyó un acicate al que había de presentar «un cuarto a espadas». La búsqueda literaria residió, en fin, para todas

ellas, en encontrar un cauce expresivo que justificase su existencia, devolviéndoles su imagen sin edulcorantes. La confluencia de las voces de las escritoras a lo largo de la historia encontró en el modo el río a cuyas aguas, como le sucedió a Heráclito, y como testimonia el nombre de la última sección de *El cuento de nunca acabar*, acudió la autora salmantina. En su devenir, estas no solo possibilitaban «el hacerse inteligente de las almas», sino, más bien, el «entender su continuo hacerse diversas o nuevas» (Mondolfo, 2007:194).

Retomando la ilusión narrativa del «objeto encontrado», Martín Gaité, de forma previa a presentar el fragmento, realiza un preámbulo en el que, sin renegar de su estilo, presenta sus relaciones con él: «Si esa carpeta no me la hubiera encontrado esta tarde en El Boalo y no la hubiera abierto para revisar los papeles que contenía, este capítulo llevaría un rumbo distinto» (423-424). Nuestra autora posee una clara diferenciación entre dos tipos de privacidad, acorde al momento histórico que vivió. La dualidad estribó entre comprender lo privado como una *performance* de un sistema de control colectivo desde el poder (en torno a una concepción de intimidad concreta), como hizo el régimen franquista, o entenderla desde la perspectiva de un individuo particular que decide quién quiere ser ante los demás, salvaguardando su ser interior, y sometiendo su intimidad a un ejercicio (re)presentacional. Esta operación era la que concedía la práctica del ejercicio literario, y que lleva a cabo en este fragmento: «Copio de ellos el tramo de diario referente a aquel atardecer de que he hecho mención» (424). A este propósito, ¿cómo reducir el impacto del ambiente sobre el sujeto para que este pueda articular y otorgar un sentido propio a su existencia? El sujeto debió entonces recurrir a otra realidad que le permitiese aislar y preservar su «cuento»; un objeto que mediase entre el mundo, la realidad exterior, y el «yo», la realidad interior. Este fue el papel de los *Cuadernos de todo*. Para comprender mejor este proceso, debemos acudir a la lectura de *Los procesos psicológicos superiores* (1983), de Lev Vygotski que realizaron Pablo del Río y Amelia Álvarez. En esta obra, el sociólogo ruso

replanteó el modelo funcional humano al analizar cómo las funciones naturales del animal (atención, percepción, recuerdo, inteligencia, emoción...) resultaban reconstruidas y transformadas mediante el mecanismo cultural de la mediación. Entre el estímulo y la respuesta del animal en el contexto presentacional se sitúan mecanismos socio-culturales que median esa conexión, que re-presentan el estímulo de la respuesta misma. Del aquí y el ahora pasamos a un contexto en que se insertan embajadores del pasado y el futuro, de otros entornos distantes. La madre que presta su atención y memoria al niño, el crucifijo en la pared, el teléfono o el televisor, la poesía... crean contextos extensivos que reconstruyen nuestra realidad. Son re-presentaciones «fuera de la piel» que transforman procesos corticales que tienen lugar bajo la piel. La atención, la

percepción, la memoria, el pensamiento, la emoción,...mediados, se transforman en las funciones [...] «culturales» (1999:122).

La realidad de los objetos, cuya historia se mantiene en silencio, como si se tratase de un pacto, únicamente adquiere una función catártica cuando existe una voluntad narrativa: una voz dispuesta a escuchar su historia. Esta herencia «objetalista», como decíamos en otro apartado, y no «objetivista», marca la naturaleza de los objetos y provoca la activación de todo un mecanismo sensorial, privilegiando estados primarios de la conciencia frente a construcciones secundarias, como sucederá en *El cuarto de atrás*. El privilegio de los objetos, y la consecuente familiarización de ellos para con el lector, se efectúa, como indicamos a propósito de los prólogos, a través de las «tácticas» que indicó Michel de Certeau (1984). En esta novela, como apunta José Teruel, Carmen Martín Gaité, muy similar a Proust,

afirma que la clave de su memoria de la infancia reside en un sabor y no en una idea actual sobre la postguerra, ya que si las opiniones se superponen sobre las sensaciones, acaban por falsear la memoria y mostrarnos la falsa conciencia de la ideología. Esta supremacía de las sensaciones desligadas sobre las opiniones posteriores proclama, al mismo tiempo, la grandeza de la ficción y del mito frente a la miseria de la cronología y de la certidumbre (2004:201).

Martín Gaité juega con el lector, quien, realmente, no sabe si sus *Cuadernos de todo* pertenecen a lo real, o se extraen de una intuición procedente de los mundos de ficción –recurso que ya habría empleado Cervantes con el «manuscrito encontrado» de Cide Hamete Benengeli–. En su conversación, coloca en ella objetos que representan un ideario y una cosmovisión compartida, como son ya los *cuadernos*; objetos a los que ha ido familiarizando al lector ya desde el quinto prólogo y otras menciones repartidas por el resto de prolegómenos. La ubicación espacio-temporal del relato al que va a asistir el espectador encuentra ahora un sentido completo,

Ocurrió una tarde de verano, en este mismo pueblo de la sierra madrileña, desde donde estoy fechando ahora mi ruptura de relaciones con el cuento de nunca acabar, durante un paseo que di con mi hija de ocho años, que la primavera pasada ha cumplido veintiséis. Creo que siempre había sabido que en aquel atardecer de verano –tan parecido, por cierto, al de hoy en el color de las nubes– me topé con algo excepcional, pero tal vez no habría sido capaz de recordarlo como un hito y una revolución en mis proyectos de escritura, si no fuera porque el mismo trastorno padecido mi hizo acudir a la palabra para consignarlo,

lector, por otro lado, para quien la demora en la descripción de la apariencia física de sus también resultará importante, «Había empezado aquel verano un «cuaderno de todo» de los que he descrito en mis prólogos. Era rayado, de tapas duras, tamaño folio,

y llegué a escribir pocas cosas en él, creo que porque era demasiado bonito, me producía respeto y me obligaba a evitar las tachaduras, como los “cuadernos de limpio” de la infancia. En una palabra, pertenecía claramente al mundo del orden», así como la procedencia del fragmento: «rechacé aquél por solemne e incómodo, y nunca lo he vuelto a ver [el cuaderno]. Pero antes de eso, corté con una Gillette las páginas que había llenado y las metí en una carpeta azul, donde guardo otros rescates de naufragio parecidos y que lleva pegado encima un papelito blanco donde dice: “Frustraciones e incompletos”» (423). La concepción objetalista procedente del pacto con el lector, así como la «transacción» de Callon y Latour adquieren categoría como materia teórica gracias a las observaciones de Michel de Certeau en *The practice of everyday life* (1984), concretamente, en el capítulo dedicado a «Spatial stories» (115-130), y a la ya lejana antropología dialéctica, de Carlos Castilla del Pino. Este último entendió la naturaleza dialéctica de las relaciones como aquellos vínculos que se establecían entre los sujetos, entendidos como relaciones de «intercambio» (1966:40). Siguiendo uno de los ejemplos de mediación de Vygotsky, «la madre que presta su atención y memoria al niño» –para nuestro caso, Carmen Martín Gaité y su hija– esto es lo que se encontrará el lector en este fragmento.

Nos topamos con un «apunte», teóricamente extraído de sus *cuadernos*, en el que «se intenta esbozar, más que narrar, una experiencia subjetiva del tiempo en puro alud», y cuyo producto final resulta ser «una experiencia extática de simultaneidad espacial y temporal, donde lo inabarcable parece que fugazmente pudiera ser abarcado, junto a lo visible y lo invisible» (Teruel, 2015:394), y que se orquesta en tres movimientos: inconsciencia, concienciación e insatisfacción. El primero comienza con una introducción sugerente pese a ser muy breve: «Ayer por la tarde di un paseo con la niña por la carretera, cuando empezaba a anochecer» (425). La carretera constituye en este enunciado la representación metonímica del «viaje», asociado a la idea de Michel de Certeau como práctica espacial, que apuntábamos en el apartado dedicado a «Siete prólogos». Tanto es así que a lo que el lector lee a continuación, partiendo del «viaje», se le suma la ubicación temporal del relato: el «anochecer». La mirada de la voz narrativa se detiene en un análisis de la realidad, percibiendo el inicio del misterio al comenzar la «interiorización» del relato:

Nos paramos a coger moras de una zarza, mientras pasaban unas vacas lentamente a nuestras espaldas, y el olor de las vacas, el sabor de las moras y el color que tenían en aquel instante las nubes se fundieron dentro de mí de una forma tan vertiginosa y simultánea que sentí un éxtasis raro y me flaquearon las piernas como si hubiera bebido

un filtro de eternidad [...] Los hombres acababan de abandonar la faena de la trilla y en el ejido estaban los montones de parva, las gavillas y los carros solitarios, amarilleando como si despidiese todo el círculo de la era una débil luz propia al destacarse contra la Maliciosa, inmóvil al fondo con su perfil abrupto de donde va a brotar de un momento a otro el zumo de la noche salpicando el cielo y la tierra.

Siguiendo al autor citado, «“every description is more than a fixation”, it is “a culturally creative act”», que, incluso, posee «distribute power and performative force (it does what it says) when an ensemble of circumstances is brought together» (123). Considerar unos detalles procedentes de la realidad y desestimar otros hace de lo descrito un lugar delimitado que excluye cualquier otro que pueda poseer una apariencia similar en el mismo tiempo en el que la narración ha tenido lugar, no así en otro marco o circunstancia temporal. El hecho de ubicar la frontera de la situación narrativa legitima la labor del autor de la misma y le permite, sin quebrar la ficción misma, trascender el alcance de su relato. En opinión del filósofo francés, el narrador pone en práctica dos estrategias en su discurso: «Creating a theater of actions [y actores]» y «Frontiers and bridges». La primera se caracteriza por presentar ante el lector una voz en ausencia de juicios de tipo legal o moral, por su naturaleza de acto fundacional en el que es posible legitimar la *praxis* narrativa con independencia del objeto del relato y sus actores. Sí presentará, en cambio, los juicios del interlocutor de la situación comunicativa creada. Además, esta es *fragmentaria*, a propósito de la heterogeneidad de sus elementos y referencias tanto internas como externas, rasgo que la diferencia de la Historiografía convencional; *mínima*, ya que la tecnocratización ha reducido los espacios del habla al testimonio del propio individuo o de los entornos familiares; y, por último, polivalente, puesto que de la combinación de los fragmentos se deduce una existencia que articula un saber biográfico del sujeto (124-126). La segunda, en cambio, establece una diferenciación entre «Frontier and bridges», esto es, la entrada en contacto del sujeto con la expresión oral o escrita condicionada por una experiencia alienante. La ruptura con esta concepción de la comunicación se produce a través de una experiencia de mediación. Esta se inscribe en un ambiente dual denominado «región» que permite, por un lado, dar cuenta de las problemáticas relacionadas con «el decir» y, por el otro, testimoniar el proceso compartido con un interlocutor (126-127). Michel de Certeau establece, además, que la mediación únicamente puede llegar a materializarse a través de la imagen del «puente», que simbolizaría: «a transgression of the limit, a disobedience of the law of the place [...] a departure, an attack on a state, the ambition

of a conquering power, or the flight of an exile; in any case, the “betrayal” of an order» (128).

Por ello, la mención a su interlocutor en su relato como «la niña» revela las intenciones de la autora, quien opta por encubrir la relación de parentesco, en un primer momento, recurriendo a elipsis o a formas pronominales en líneas siguientes: «la cogí de la mano», «me pareció como si ella también hubiera notado algo», hasta que, por fin, es capaz de establecer la relación sanguínea: «mi hija ya había cambiado de tema». ¿Qué puede haber sucedido para que la narradora cambie su registro? Tras, como afirma esta, «Íbamos despacio, mirando el campo, al principio en silencio», es decir, aún no se ha producido la conversación entre los actores del pequeño «teatro», se produce un cambio que se interpreta en clave de «transacción», y que adquiere una relevancia mayor debido a su carácter «fundacional». La narradora, en ausencia de juicios morales hacia su interlocutor, escucha atentamente su «arrancar a hablar»:

De pronto ella se puso a hablar. Dijo que qué bonito sería saber dibujar todo lo que se ve exactamente igual a como es, pero con todos los detallitos que haya hasta en lo más escondido, de bichos, hierba, piedrecitas, pajas y hoyos, todo, un dibujo completo donde no quedara nada por meter, «también lo que no se ve, ¿sabes?», y lo decía muy excitada, con el entusiasmo de imaginarlo y la impaciencia de considerar su dificultad (424).

Gracias a la «elocuencia» de la voz narrativa, su interlocutora ha sido capaz de desautomatizar la alienación del sujeto a la hora de comunicarse consigo mismo, al expresar un deseo íntimo, y con los demás, al ser este deseo compartido. Verbalizar su deseo supone verbalizar una voluntad comunicativa para con su entorno y los que se encuentran en él, creando su propia estructura narrativa y, en consecuencia, cognitiva: «La autodesignación recibe de la apelación mucho más que un aumento de fuerza ilocucionaria; obtiene un rol de fundación, en el sentido de que la atribución de un nombre propio, según las reglas convencionales que rigen la distribución de los patronímicos y de los nombres de una cultura dada, constituye una verdadera instauración respecto a un sujeto hablante capaz de decir» (Ricoeur, 2005:107). Esta situación experimentada por la interlocutora excluye al resto de instantes potenciales que podrían haber sustituido al que comenta, no así a otros momentos de naturaleza pareja ubicados, como decíamos, en otro momento. La narradora, de pronto, tras escuchar a «la niña» se reconoce en su deseo y se transporta, gracias a un efecto sensorial primario, el sentido del gusto, a su propia infancia. Se produce entonces lo que Ricoeur denomina la «dialéctica entre la identidad y la alteridad» (2005:104); somos

capaces de reconocernos en la voz y los gestos del otro y tomarlos como fragmentos de nuestro «yo» en continuo devenir:

Me impresionó que estuviera formulando un deseo tan parecido a los que a mí me asaltaban de pequeña más o menos a esas horas en la aldea gallega de San Lorenzo de Piñor, adonde nunca he vuelto, y me di cuenta de que eso era precisamente lo que me había pasado al comer las moras, que sin saber cómo había vuelto a Piñor y estaba merodeando por las cercanías de la casa –tan cerca, pero tan lejos de ella–, saboreando aquellos instantes de libertad anteriores a la cena cuando se sube uno a las tapias y se cuchichea y se aprieta la mano de otro niño y se abarca lo que se ve y lo que no se ve y las moras saben más ricas, porque en seguida van a notar en la mesa que nos han quitado las ganas de cenar; y por eso se comen con sensación de pecado, y me parecía que de un momento a otro, desde la terraza de aquella casa que ya se vendió hace tiempo, iba a oír la voz de mi madre de cuarenta años llamándome por mi nombre para que volviera. Era la amenaza de aquel corte inminente, de aquella despedida del día, lo que acentuaba el placer (425).

No solo la comunicación se ha liberado de la perturbación que produce en nosotros el ambiente, sino que también ha sido capaz de romper con lo «doméstico», donde ya no se producen de forma exclusiva las conversaciones madre e hija, sino que también lo hacen en el exterior, en libertad, transgrediendo así los límites de este tipo de narraciones convencional. El papel de «madre» atraviesa, así mismo, el espectro de lo doméstico. La angustia que experimenta el sujeto al hacerse objeto de su lenguaje durante su empleo produce un efecto «cosificador» de la identidad, que tan solo puede desautomatizarse al erigirse como sujeto enunciador de su propia identidad a través de la lengua. Carmen Martín Gaité rompe con la convención misma de «lenguaje» como «herencia» constrictora:

Cuando los progenitores hablan con sus hijos no les comunican tan sólo palabras, oraciones y sintaxis. Muestran la manera en que se expresan los pensamientos y se intercambian las ideas. Les enseñan las categorías y los símbolos para traducir complejidades del mundo en ideas y en palabras. Las herramientas conceptuales ofrecen al niño un «andamiaje» que le servirá para entender el mundo y expresar el lugar que ocupa en él (Craig y Baucum, 2001:223)<sup>75</sup>.

Esto sucede, o es posible, como señala Carlos Castilla del Pino,

Gracias a la relación dialéctica cada objeto de los que entran en relación quedan *situados* el uno respecto del otro de manera concreta, por nexos reales, y esta situación

---

<sup>75</sup> Estos autores emplean, a partir de una revisión de textos de otros autores como Ratner y Bruner; Vandell y Wilson, el concepto de «andamiaje», «para designar la función del padre o de la madre al estructura en forma paulatina la interacción con su hijo», »En otras palabras, crean el ambiente en el que interactúan con él», y añaden: «Con un niño más pequeño, se sirven de juegos como imitar o esconderse. A medida que el pequeño crece, los juegos van volviéndose más complejos. El niño aprende reglas cada vez más complicadas de interacción social: para seguir el ritmo y para dar y recibir, para observar e imitar, la forma de mantener el juego, etc.» (179).

es el *momento* de intercambio entre ambos. En la situación los objetos situados se hacen distintos, es decir, nuevos, respecto del estado precedente. La *situación* a mi manera de pensar, es, pues, aquel instante crítico en el que la relación dialéctica se hace *praxis*, es decir, *acción*. El momento en que el intercambio es verificable y es verificado (42),

Al reconocerse entre sí, y adquirir situación y sentido, son «madre e hija» por derecho propio, contraen una relación verdadera u objetiva basada la inconsciencia de unos vínculos anteriores al reconocimiento. Esto se confirma cuando «la niña», que es ya «la hija» de la voz narrativa, cambia de tema libremente y comienza a divagar hasta que le pregunta a la autora por su infancia. La escena rememorada por la narradora a propósito de San Lorenzo de Piñor se reproduce en el momento presente cuando la madre de esta llama a ambas desde la casa, esta vez, de El Boalo. Las relaciones interpersonales que se dan cita en ese fragmento, los vínculos que se mantienen con el entorno y los elementos que lo integran poseen un carácter marcadamente objetivo; buena muestra de ello será la aparición del «sapito»: «Al llegar a la verja de casa, vimos un sapito. Ya había oscurecido casi del todo y nos agachamos a mirarlo, un poco de lejos para que no se asustara. Pero no se asustó. Tenía unos ojos redondos y muy negros y nos sostenía la mirada. No se iba porque no quería». (425) Ninguno de los tres elementos de la situación comunicativa, madre, hija y sapo, poseían un esquema mental previo al contacto visual, por lo tanto, su relación se ha basado en la interacción y el reconocimiento del otro.

El segundo movimiento aparece marcado por el proceso de «concienciación» que, según Castilla del Pino, consiste en: «proceso que los sujetos de la relación llevan a cabo a merced de la constatación de la realidad como un todo. Con otras palabras: mediante la constatación de que en ese todo están ellos, como un elemento más, involucrados, en una determinada relación con los otros que con ellos están. A este proceso se denomina “toma de conciencia”. Los sujetos toman conciencia de su relación en una situación concreta dada» (53). Esta «toma de conciencia», «exige su permanente hacerse en la medida en que las situaciones son sucesivamente nuevas y exigen la relación de su concienciación» (55). Tras la cena, madre e hija se marchan a la cama, pero ninguna de las dos es capaz de dormirse del todo. La niña es entonces quien toma la palabra y le pregunta a la narradora si está despierta. Esta confirma que así es, y le pregunta que si quiere algo. La niña, maravillada, recuerda lo que les sucedió en la tarde, y esta, sin decir nada, recuerda que precisamente también pensó en aquello durante la cena. De nuevo, al instalarse el silencio entre ambas, la niña llama de nuevo la atención sobre la madre a propósito de una estrella que acaba de caer, porque no le ha

dado tiempo a esbozar un deseo. Aún reticente, la madre o la narradora, decide «mentir» a la niña y corta en seco la conversación, diciéndole que pese a haber visto la estrella, no le ha dado tiempo a pedir un deseo. La narradora confiesa entonces al lector que no era que realmente no quisiese continuar con la conversación sino que, simplemente, la desazón le impedía contribuir a ella por miedo a filtrar esa sensación en el relato o conversación que se iba tejiendo entre ambas:

Estaba deseando que se durmiera para salir de puntillas a la terraza, y notaba que ella lo sabía; que, aunque no me moviera ni hiciera ruido, sabía que no tenía sueño. Espiábamos cada una el sueño de la otra, pero la responsable de aquella tensión ingrata era yo, por haber levantado con mi mentira un dique artificial al río de los cuentos, la única corriente por donde pueden fluir el amor y la amistad. Y me remordía la conciencia (427).

La insistencia que parece mantener la niña se convierte en un acto de resistencia como interlocutora que necesita, por su lado, contarse a sí misma lo sucedido en la tarde, pero que no recuerda por dónde empezaron a conversar; persevera y espolea la conciencia de la narradora a fin de estimular su memoria, y parece conseguirlo:

Me gustaba poder decirle la verdad y también que me estimulara a hacer memoria, a tejerla. Y el tramo de silencio que siguió ya no pesaba como los de antes. Ahora, enfrascadas las dos en aquel juego de acertijo que ella había propuesto para ver quién lo descifraba primero, volvíamos a ser amigas, y la pesquisa que nos unía no sólo disipaba la angustia, sino que derribaba además –como todo interés compartido– las fronteras de la edad [...] No se trataba de ofrecerle –como otras veces– un cuento o una canción de cuna para ahuyentar sólo los fantasmas de su insomnio, sino también los míos (427).

De nuevo, los problemas del interlocutor o *lector* son los mismos problemas que los del narrador o *escritor*. Entre ambas logran, en fin, recordar cómo comenzó la conversación en la tarde. El tercero, sin embargo, aparece dominado por el acto de escribir en torno a lo sucedido el día anterior, labor que desempeña la voz narrativa al día siguiente, por la mañana. Volviendo sobre el «tomar conciencia», la narradora comprende esta como un reto que se le plantea al sujeto: «en qué situación estoy y de qué posibilidades dispongo» (1966:56, n9). Alejada del tono profesoral o de la retórica vacua del escritor que toma el alejarse de la sociedad como un sacrificio, toma la pluma cuando: «Ya ha amanecido, pero no se oyen ruidos en el piso de abajo», y «Todavía no se ha despertado nadie» (427). Comenta la posibilidad de novelar lo ocurrido, pero la mera idea le resulta imposible: «Ya sé que estoy desbarrando, pero es que lo necesito, a un cataclismo no se le puede poner música de bolero» (428), una imposibilidad muy similar a la que experimentase María Zambrano en la misma situación:

Y ahora, estaban allí; dibujarlos, captar sus vidas sería escribir literatura. Una novela; podría hacer eso; irlo haciendo en ese tiempo vacío que se le regalaba, mientras llegaba a la vida, esa vida que tenía ante sí. Pero se dio cuenta a tiempo; seguir su historia, la de esos, sería proseguir la suya o inventarla. Inventarse a sí misma, proyectarse en lo posible. Y no quería hacer proyectos. Sólo la vida; con la que se quería reconciliar hasta el fondo. Y reconciliarse con lo que nos sobrepasa es confiar en ellos enteramente; en su razón, en su verdad (1989:36-37).

«Desbarrar», «escribir en borrador», «descarrillar» son tan solo expresiones que ejemplifican el pensamiento martigaitiano para con la literatura. La necesidad de captar el movimiento perpetuo de los acontecimientos harían de la historia vivida una experiencia estática y no dinámica, susceptible al olvido. La tarea le resulta inútil, «si no se llegase a encontrar el conjunto en que hay que engazarla», »Y es que no se puede. Lo más que puede pasar a veces es intuir la carencia de ese conjunto, sentir su sed desde el desierto, su agujón, pero otra cosa no se puede, no llegaría el tiempo de toda una vida para intentarlo, aunque no nos dedicáramos a otra cosa hasta morirnos o terminar locos, no, sería inabarcable, sería el cuento de nunca acabar» (428).

La verdad imposible de reflejar el devenir de la historia y de nuestras historias en ella se revela posible en la verdad de la obra de arte, es decir, en la verdad que cobije el libro como objeto de memoria. Una revelación que sostenga la desesperanza del individuo ante la impasibilidad de la vida. No se puede llegar a la verdad absoluta, pero sí al conjunto de verdades parciales que pueda revelar el libro; rebautizar una búsqueda que será siempre la misma. Ese será el sentido o la vela de foque de su escritura: articular esta problemática para poder verbalizar, ya no su proyecto o sus intenciones, sino para materializar el volumen en sí. Aspira a llegar al libro para contar lo que este alberga: la vida que a uno le ha tocado vivir, un pretexto más para la conversación. Este fragmento, en su brevedad, representa la recategorización de la historia mínima, fragmentaria, y concentra el valor combinatorio de un eco biográfico en una figura, el interlocutor, que media entre el «yo» y la realidad; el interlocutor representa, a todas luces, la prueba, la huella, la marca que nuestro proyecto existencial escribe en el mundo. Nuestra relato es «historia» porque se equipara al resto de «historias» al nacer embebido de una voluntad comunicadora. Por ello, nuestra narración no solo alberga nuestra voz, sino también desea consolidarse como un refugio para el «Otro».

Tras la lectura, nos encontramos con unas conclusiones finales de quien ha leído simultáneamente a la par que lo hacía el lector, divididas en cinco párrafos. El primero de ellos destaca la confirmación del distanciamiento necesario que debe adoptar el escritor ante la desesperanza de lo inabarcable, y comprende que «lo inconcluso se

revela como deseable» (Ciplijauskaitė, 1994:212): «Pero esta tarde al fin lo sé. Hay cosas que sólo se entienden desde la ruptura; es cuando se atan cabos, cuando ya todo se da por perdido» (429). Los límites temporales, «Cuando, nueve años más tarde, inicié mis relaciones con el cuento de nunca acabar» muestran la coherencia y cohesión del volumen; coinciden con la frontera que señala a final: «Madrid, otoño de 1973–Chartottesville, Virginia, otoño de 1982» (525), reforzando la idea de unidad del mismo y de verosimilitud, amparada en la seguridad que alberga la verdad de la obra de arte. En segundo lugar, llama sumamente la atención que, tras declarar que queda un mes de verano, que lleva toda la mañana poniendo sus papeles en orden, y que va a romper su relaciones con *El cuento* se introduzca en su relato la aparición de una mosca:

La decisión de dejar el cuento de nunca acabar la tomé en plena siesta, mirando una mosca que se había parado sobre el retrato de mi madre que hay en la biblioteca y recorría su rostro, como demorándose. Luego voló al de mi padre y dio por él un paseo parecido. A mí las moscas siempre me han inspirado mucho. A la caída de la tarde, he salido al jardín, he cortado unas flores y le he dicho a mi hermana que me iba al cementerio. Mis padres están enterrados en este pueblo desde finales de 1978. Murieron con un mes y pico de diferencia. (429).

En el segundo, la somnolencia de la siesta, el apunte en torno a sus padres y la mosca parecen presentarse como un todo simbólico. Acudimos al texto de Augusto Monterroso, «Las moscas» (1972), con el fin de plantear una hipótesis de lectura. Este sugiere seis funciones de la mosca como elemento decodificador de contextos situacionales y como ente simbólico en literatura. En primer lugar manifiesta su deseo de llevar a cabo una antología universal de textos en torno al tema de la mosca, pero, como dice, «pronto me da cuenta de que era prácticamente infinita. La mosca invade todas las literaturas y, claro, donde uno pone el ojo, encuentra la mosca» (2005:11). La analogía con *El cuento de nunca acabar* es más que evidente en este punto debido a lo extenso y extenuante del proyecto. En segundo lugar, afirma Monterroso que «No hay verdadero escritor que en su oportunidad no le haya dedicado un poema, una página, un párrafo, una línea; y si eres escritor y no lo has hecho te aconsejo que sigas mi ejemplo y corras a hacerlo» (Ibíd.). La filiación martingaitiana al hecho literario una vez se acoge al postulado de Monterroso también se manifiesta de forma clara. Este también anuncia que las moscas se erigen como

vengadoras de no sabemos qué; pero tú sabes que alguna vez te han perseguido y, en cuanto lo sabes, que te perseguirán siempre. Ellas vigilan. Son las vicarias de alguien innombrable, buenísimo o maligno. Te exigen. Te siguen. Te observan. Cuando finalmente mueras es probable, y triste, que baste una mosca para llevar quién puede decir a dónde tu pobre alma distraída» (11-12).

*El cuento de nunca acabar*, en su filiación con las moscas, fue un proyecto o, más bien, una concepción de la adhesión y compromiso total de Martín Gaité con la escritura, y que la autora supo que únicamente se vería truncado con la muerte. No dejar nunca de escribir se convirtió para ella en su personal tabla de salvación ante las adversidades y conflictos que se pudiesen presentar, testimonio de su amorosa entrega hacia la pluma. La mención intencionada de Teresa de Jesús, como apunta Ana Garriga, se debe a la similitud en las intenciones para con su proyecto existencial –su vida entera– de Martín Gaité:

más allá de la forma, del trastocamiento poético y narrativo con el que Teresa de Jesús domina la materia escrita Martín Gaité se vio seducida por contenido del *Libro de la vida*. Un contenido vertebrado e impulsado por la queja amorosa a la que la arrastran sus suplicios de amor –poco importa para la aventura literaria si los amores eran divinos o humanos–. Hay momentos en el texto en los que la voz de Teresa de Jesús, sin perder nunca esa ansiedad constante de interlocutor, se olvida García de Toledo y sus secuaces y se dirige directamente al culpable de sus gozos y tormentos. Martín Gaité encontró fascinante este destinatario pendular: prueba última de la necesidad de destinatario de la pluma teresiana (2012:204).

En relación a sus padres, y que la mosca atraviese, tan significativamente sus retratos o relatos vitales, Monterroso afirma que «Las moscas transportan, heredándose infinitamente la carga, las almas de nuestros muertos, de nuestros antepasados, que así continúan cerca de nosotros, acompañándonos, empeñados en protegernos. Nuestras pequeñas almas transmigran a través de ellas y ellas acumulan sabiduría y conocen todo lo que nosotros no nos atrevemos a conocer» (12). El apoyo metafórico de su presencia asegura a Martín Gaité la seguridad que debe mantener ante la escritura y su determinación ante el desempeño de su oficio, sin importar los caminos a los que le conduzca este; ejercen, ante todo, una labor protectora: «nos cuidan a toda hora de caer en pecados auténticos, grandes, para los cuales se necesitan ángeles de la guarda de verdad que de pronto se descuiden y se vuelvan cómplices» (Ibídem). El texto del escritor hondureño apunta paralelamente sobre una cuestión fundamental, ¿qué fue antes, el hombre o la mosca? Y para lo que nos interesa, ¿qué fue antes, el sujeto o el objeto, el libro o el autor que trata de escribirlo saliendo en su búsqueda? ¿El libro o la vida?: «A nadie se le ha ocurrido preguntarse si la mosca fue antes o después. En el principio fue la mosca. (Era casi imposible que no apareciera aquí eso de que en el principio fue la mosca o cualquier otra cosa. De esas frases vivimos, Frases mosca que, como los dolores mosca, no significan nada. Las frases perseguidoras de que están llenos nuestros libros.)» (Ibídem.). Por último, la mosca ha estado presente, en opinión

de Monterroso, en la cosmovisión creadora desde el comienzo; ha presenciado la labor de escritura de autores como Melville o el mismo Cervantes, lo que, para el caso de Martín Gaité, nos permite hablar de una adscripción al oficio mediante el reconocimiento de sí en la labor de los otros que, como ella, depositan sus esfuerzos en el poder subversivo de la escritura.

El tercero, en cambio y muestra al lector su concepción en torno al tiempo y al relato que este teje en su devenir, haciendo de la posibilidad de revivir un determinado momento, una reescritura del mismo, *un texto sobre texto*:

Cuando abrí la cancela para salir de la finca, el corazón me dio un vuelco y me paré. ¿Estaría allí el sapito esperándome? Pero no, claro, no estaba; ni volverá a verlo, ni volverá a sonar nunca la voz de mi madre llamándome para cenar. Arranqué una flor del ramillete que había hecho, y me incliné a dejarla encima de una piedra. La piedra sí puede ser la misma. «Para el cuento de nunca acabar» –dije entre dientes–. (429).

Incide además sobre dos ideas esbozadas en los dos párrafos anteriores. Por un lado, el deseo de que la vida se conciba como el relato de un cuento y, por el otro, el abandono de la desesperanza en pos de una esperanza de futuro: «Luego, mientras seguía mi camino, mirando las nubes moradas, me acordaba de muchas más cosas y pensaba que todas forman parte del mismo cuento, de ese que solamente la muerte quiebra. Pero no estaba triste» (Ibídem.).

El cuarto informa al lector de un viaje próximo, «Dentro de una semana salgo para la Universidad de Virginia, en Charlottesville» (429), y al que le acompañarán sus cuadernos, «que ya han viajado conmigo a tantos lugares, como quien se lleva los restos de una correspondencia amorosa», para, según insinúa, agrupar «varios fragmentos con los que sería bonito componer una especie de apéndice final para este libro. Será algo parecido a lo que hace un prestidigitador cuando enseña la trampa» (429-431). La compañía de los cuadernos se perfila como imprescindible en esta «etapa nueva» que emprende la autora; simbolizan la defensa de una soledad activa justificada por la necesidad de testimoniar ante otro la existencia, haciéndole partícipe del relato que se entreteje ante los ojos. Una escritura que adquiere objeto en presencia del otro, tal y como le dijese a Benet: «Imagínate que se lo estás contando a alguien. Parece una bobada lo que te digo, pero no lo es, sino un ejercicio muy bueno y esforzado» (2011:43), una expresión que ampare y proteja el encuentro con el otro: «si siempre pudiéramos hablar bien con toda la gente, tal como queremos, y tuviéramos un tiempo, un plazo narrativo, una pausa para hablar y ser escuchados, y escuchar, quizá vez no

escribiríamos. Es como un sucedáneo en vista de que no encuentras ese interlocutor, pues te pones a escribir» (Soler Serrano, 1980, min. 35:36).

El quinto, como consecuencia del cuarto, formado únicamente por un enunciado: «Aunque la selección, supongo, también llevará su trampa», presenta al lector la siguiente parte de *El cuento*, «Río revuelto». Advierte de los mecanismos a los que se enfrentará el espectador durante su lectura, que no será más que la teatralización de diversos escenarios de su memoria, sometidos, eso sí, a un ejercicio transformacional de los recuerdos y de la memoria de la autora, agrupando estos en pequeñas sinopsis. La memoria debe adquirir cuerpo sometiéndose a un proceso de formación que se inicie desde el propio sujeto: «Su identidad va configurándose mediante los mecanismos de síntesis de la memoria. Somos organismos “autopoiéticos”, es decir, tenemos la capacidad de construirnos a lo largo de nuestra historia» (Marina, 1997:54). Esta sería, con todo, y recordando las palabras de Josefina Ludmer, la inscripción del proyecto de Carmen Martín Gaité en la tradición literaria femenina. *El cuento de nunca acabar* se consolida como el espejo de un proyecto existencial que acoge «la relación entre el espacio que se da y ocupa, frente al que le otorga la institución y la palabra del otro (...), también, en el campo de las relaciones sociales y la producción de ideas y textos» (1984:47).

## V. RÍO REVUELTO

Alejada de cualquier condicionamiento teórico, se sumerge en la interiorización del relato «metanarrativo» para poder, por fin, dar rienda suelta al «decir». Este exige el empleo de una suerte de metalenguaje emanada desde su conciencia como autor, es decir, «una escritura donde el lenguaje parezca tomar la iniciativa y sobreponerse al autor» (Teruel, 2015:404). Para Martín Gaité no existe una «realidad» determinada; se mueve en un plano concéntrico que agrupa diversas (re)elaboraciones de lo que considera «acontecimiento» o «suceso» en el marco de la realidad que habita. La disposición de las diversas entradas que integran esta parte del volumen continúa quebrando el sólido estatuto del que gozan las obras teóricas y aquellos discurso monolíticos de los autores. La frontera difusa entre los relatos orales y los textos, siempre presente en la narrativa de nuestra autora, adquiere una relevancia instrumental

en este volumen. La voz del narrador se adhiere a un «léxico familiar». Dicho de otro modo, la asunción de un lenguaje propio ejemplifica el depósito inagotable de narraciones que alberga la lengua en sí misma: un fluir continuo que únicamente finaliza con la desaparición de la voz que narra, no así el fin del autor.

La particular invención del «yo» por parte de Martín Gaité reside en las posibilidades que ofrece el lenguaje para vehicular el pensamiento y, parejo a él, la identidad. Si el lenguaje es una ficción, lo que se esconde tras el pacto autobiográfico debe obedecer, necesariamente, a un relato ficcionado de impronta marcadamente biográfica. El interés de universalizar la intimidad a través de la literatura plasma la voluntad que motiva la construcción de la figura del autor y de su voz; perennidad a la que el autor desea arrojar sus textos. El lenguaje que articula la voz de Martín Gaité es sin duda la materialización de un modo exacto de referirse al mundo, relacionarse con él y adquirir distancia: «Debo aprovechar cuando dejo a los demás, cuando dejan de zumbarme sus palabras y conflictos, la posición personal privilegiada de libertad en la que me muevo, sin dejar de tener ataduras. Y ponerme a escribir desde eso, como si nada. *Il n'y a pas d'autre*» (Martín Gaité, 2002:237). De este modo, se atisba durante el proceso de escritura una reconciliación con el mundo y con las circunstancias que definen el momento en el que vive el autor, sin definir su identidad. En relación a este debate, encontramos en la correspondencia entre nuestra autora y Juan Benet un apunte iluminador: «Creo que en el fondo da igual que un artista sea o no sea hombre de su tiempo y además no sé muy bien lo que significa [...] cada cual hablará a su manera, pero desde la cárcel de su tiempo habla, en eso, ¿qué duda puede haber?» (2011:167). Carmen Martín Gaité sitúa al lector de forma deliberada frente a la estrategia de un nuevo pacto en el que poder hacerle testigo de su ficción. El secreto de la maniobra se vincula con la ilusión de hacer circular en el texto la idea de un secreto lanzado al lector, como un reto que este debe descifrar; un artificio que se estipula como secreto no revelado que permite al autor, a su vez, alejarse del texto y del lector. Mas no lo hace de un modo tiránico ni condescendiente, sino desde la expresión de un condicionamiento que impone el sistema literario. La distancia entre ambas figuras, la del autor y la del lector, es insuperable, pero no por ello resulta imposible el diálogo entre ambos. Es necesario respetar el margen que los separa, puesto que se concibe como el espacio en el que el pacto de lectura se encuentra plenamente explicitado: un respeto mutuo hacia la figura del autor y hacia la constitución de su intimidad, así como un tratamiento del lector sin jerarquías ni magisterios. Se abandona el afán didacta en pos de un camino en

el que abrir senderos de conocimiento compartido en busca de una verdad que será siempre una verdad dialógica.

Por todo ello, en el alumbramiento de los distintos relatos, ya sea en forma de poesía, cuento, novela o ensayo Martín Gaité otorga al lector un papel fundamental en este ambiente que comentamos, para fomentar la aparición de discursos alternativos comunes, y desmontar la incomunicación de la que huyen sus textos a través de diversas advertencias técnicas narrativas. Y son, precisamente, estas las que el estudioso o el lector encuentra en esta sección de *El cuento de nunca acabar*. Ante todo, cada entradilla se encuentra caracterizada por el procedimiento de escritura que hemos comentado en apartados anteriores. Parte de una fórmula adscrita a su léxico personal y la ejemplifica desde su experiencia de autora y su periplo narrativo a lo largo de su obra. Se produce un solapamiento entre la expresión oral y el relato escrito en cada una de ellas, reafirmando no sólo su concepción de la literatura, fundamentalmente dialogística, sino también su posición, tantas veces reivindicada, como narradora. Fruto de este fenómeno no resulta descabellado afirmar, teniendo en cuenta que «La relación de Carmen Martín Gaité con su obra es una relación biológica» (Teruel, 2015:392), que el conjunto de su proyecto, alberga los detalles ficcionados o literaturizados de una vida entera. La cuestión «metanarrativa» se vuelve entonces primordial para la comprensión de este. El lenguaje a través del cual se ha ido manifestando en los distintos textos remite a la constitución y al entorno creativo de los mismos. El interés principal del empleo de un lenguaje tan personal es que hablamos, en todo momento, de un lenguaje del contexto; aporta información acerca del entorno, y nos permite recoger las trazas identitarias que han definido a una colectividad en general y al individuo que ha formado parte de la misma en particular. La búsqueda del cómo decir y su consecuente afán de perdurabilidad consistirá, en este caso, en la manifestación del modo; el encuentro del autor con un estilo que refleje, a su vez, su identidad. Carmen Martín Gaité inscribe su historia en el caudal narrativo de los otros relatos individuales que giran a su alrededor, creando cierta ilusión de comunidad o colectividad. Así mismo, la tensión que genera la presentación de continuas dicotomías a lo largo del volumen también recorre este apartado: el efecto especular se produce gracias al reconocimiento mutuo entre la voz que narra y la autora que escribe.

«Río revuelto» constituye una red de elementos heterogéneos presentados a través de la literatura que no se deben a un sistema preconcebido y que no necesitan mas justificación que ante ella misma como autora; son *notas*, como dice, procedentes «De

mis cuadernos Clairefontaine». Carmen Martín Gaité procederá en este apartado a dar rienda suelta a su voz, un discurso que aspirará a nombrar «el mundo», pero no el mundo que se corresponde con la realidad histórica, sino aquel que ha ido tejiendo a través de la escritura: «Para inscribir la experiencia histórica e imaginaria de las mujeres hay que apropiarse del lenguaje, y con él de sus formas simbólicas y de representación, hay que ver el mundo y nombrarlo» (Luna, 1996:22). Este modelo lingüístico o *historia de su escritura* atiende, como en tantas otras ocasiones, a su forma de relacionarse con el lenguaje y con las historias producidas por él, y a su interacción y convivencia con el «ambiente». Los distintos acercamientos que efectúa sobre el hecho literario desde la escritura o desde la lectura tienden irremediablemente a dejar huellas de su personalidad. La relación que se establece entre ellas representa la disposición del pensamiento de la autora salmantina en relación a otro «ambiente», es decir, el prefigurado en *Cuadernos de todo*, un lugar destinado al cultivo de un tiempo y de un espacio «habitables»: «el lenguaje será para Martín Gaité el resorte que permita captar el fluir de la vida y del pensamiento en un determinado período cronológico» (Teruel, 2006:30).

La retórica de la desposesión que hemos venido manejando hasta el momento adquiere una importancia capital en esta sección del volumen en relación al título *Cuadernos de todo*. Su proyecto literario que no se conforma con lo fijado en el papel; el sujeto debe caminar sobre múltiples perspectivas de lo real en la construcción de su itinerario existencial, concepción que se repite en Martín Gaité insistentemente. La escritura «en borrador» remitirá entonces a la proyección escrita de pensamientos, fruto de un determinado «mirar» del sujeto en un instante concreto, y sujeto a la introducción de matices constantes, como nos adelanta en las primeras páginas de sus *cuadernos*:

No debo asustarme de tomar apuntes. Nada es definitivo. Cuando se habla se dicen las mayores tonterías, y sin embargo es más difícil quedar satisfechos, creyendo haber comunicado algo a los demás [...] Todos deberíamos apuntar nuestras reflexiones. No por lo que valgan, sino porque dan lugar a otras. Al decir apuntarlas no me refiero solamente a escribirlas en un papel, sino a tirar de ellas sin permitir que se esfumen, convirtiéndose en esas estrellitas de luz que preceden al sueño. Es un buen trabajo el de tirar de lo que se piensa, para aclararnos un poco entre todos (2003:32).

La inquietud que le despierta el lenguaje a la autora le conduce a realizar un uso personal de él en su autobiografía intelectual y a mudar, como afirman Gilbert y Gubar, la «ansiedad hacia la influencia» en «ansiedad hacia la autoría» (1998:63). La grafomanía de Martín Gaité ejemplificada en sus cuadernos estriba en «un miedo

radical a no poder crear, a que porque nunca pueda convertirse en una “precursora”, el acto de escribir la aíse o la destruya» (Ibídem.). La práctica continuada merma ese «temor», «se transforma en un lenitivo simbólico, en sustituto parcial de las pulsiones y permite que lo real se deslice y se sublima, que el “yo” logre cierto equilibrio» (Mattalia, 1990:62); la escritura deviene en el conocimiento de uno mismo como terapia. Su texto adquiere un status semiótico, siguiendo una de las definiciones de «texto» de Lotman apuntada por Martínez Fernández (2001), puesto que posee «una función cuya importancia traduce el desplazamiento del interés por la lengua (Lingüística) hacia el texto (Semiótica); no es el lenguaje el que precede al texto, sino el texto el que precede al lenguaje. Desde esta perspectiva el texto es heterogéneo y heteroestructural, una manifestación de varios lenguajes simultáneamente» (19). Este cruce entre el símbolo que constituye la escritura en sus *cuadernos* y lo semiótico coinciden plenamente con la concepción de lo femenino de Julia Kristeva que Carmen Martín Gaité compartiría: «se asocia *lo femenino* con lo abierto, lo inestable y el juego verbal y, por lo tanto, con lo revolucionario, subversivo, heterogéneo» (Zavala, 1993:42). Atendiendo a la concepción de Martín Gaité del individuo, como sujeto en devenir, el espacio de los cuadernos supondrá «la condición necesaria para la constitución de la geografía novelesca. Este otro espacio obtiene su valor positivo por el hecho de su alteridad» (Zavala, 1999:42; Kristeva, 1974:12), alteridad ya comentada que nuestra autora descubrió en aquel día de 1964 junto a su hija en El Boalo.

La cita con la que encabeza Martín Gaité esta tercera parte de su *cuento*, procedente del *Juan de Mairena* de Antonio Machado bien puede interpretarse como una advertencia al lector: «A vosotros no os importe pensar lo que habéis leído ochenta veces y oído quinientas, porque no es lo mismo pensar que haber leído» (433). Si nos atenemos a pensar que cada texto escrito por la autora supone una conversación íntima que mantiene con un «lector discreto» al que se dirige –como bien advertimos en la lectura de algunos fragmentos de sus *Cuadernos de todo*– y que este suele estar situado a modo de paratexto en las dedicatorias de sus libros, tal vez debamos pensar que la autoría íntima desarrollada en sus cuadernos (interior) se ve sometida a un ejercicio transformacional para poder publicarse (exterior), adquiriendo así autoridad ante el resto de lectores. No obstante, ¿qué tipo de autoridad? Martín Gaité retoma su papel como lectora implícita y crea una ilusión o teatro ante el lector. Lo que está llevando a cabo, gracias a la escritura de *El cuento de nunca acabar*, no es más que la presentación pública de una conversación consigo misma que solo el lector tiene el poder de

interrumpir; desea llamar su atención y que este reaccione. Volvemos, una vez más, a la nota a la edición de 1994: «Por el puente de este cuento se han acercado a mí muchos amigos nuevos, me han contado muchos cuentos a los que éste servía como pretexto» (2016:231). La operación transformacional queda configurada como una reescritura desde sus cuadernos Clairefontaine. Sin embargo «reescribir» no es sinónimo de una escritura nueva, sino de una escritura abordada desde otra perspectiva –actitud tan marcadamente martingaitiana– con el fin de aprovechar la diferencia entre ambos textos. Al no poder enfrentarse a él de forma directa, ya que, como establece Culler, «In speech there is already mediation but the signifiers disappear as soon as they are uttered», necesita el sustitutivo que solo la imitación puede proporcionarle y así lograr su objetivo principal: «language should be as transparent as possible» (1985:91). En este sentido, resulta sumamente útil la consideración de Genette al respecto, y que traemos aquí a colación:

El *estado* mimético más simple, o más puro, o más neutro, es sin duda el de la imitación seria. Podemos definirlo como el estado de un texto que se parece lo más posible a los del corpus imitado sin que nada atraiga, de una forma o de otra, la atención sobre la operación mimética en sí misma o sobre el texto mimético, cuyo parecido debe ser tan transparente como sea posible, sin señalarse a sí mismo como parecido a, es decir, como imitación. La situación pragmática ejemplar es aquí la del apócrifo serio [...], es decir, la de un mimo texto cuya coerción sea hacerse pasar por auténtico a los ojos de un lector de competencia absoluta e infalible. Esta coerción comporta reglas negativas, tales como la ausencia de anacronismos, y una regla positiva que burdamente podemos formular así: contener los mismos rasgos estilísticos que el original (pero con nuevos gastos de performances y en principio sin préstamos literales), ni más ni menos, y en la misma proporción (1989-107).

De esta manera, Martín Gaité refuerza el mapa autorreferencial que describe su obra y dibuja una intertextualidad que se basa en las menciones que le ha ido ofreciendo al lector de sus *Cuadernos de todo*, para que sea él mismo quien establezca la relación de parentesco. El conflicto que señalábamos a propósito de Lola Luna en su comentario a los prólogos de las primeras autoras castellanas se hace extensivo al resto del texto. La retórica de la desposesión atiende a un debate interno para la autora entre autoría y autoridad; entre el escribir para sí y guardarlo para siempre o instrumentalizarlo como medio de comunicación con los otros. Este espacio intermedio será la lengua; hablamos, en palabras de Butler, de una «Posición del sujeto dentro del orden simbólico instalado en el lenguaje asentado, a su vez, en un esquema de inteligibilidad socio-cultural» (2001:101). Por ello, la parodia a propósito de la imitación, tiene por objeto remedar la «autoridad», manifestación clara de su concepción de la misma: «Cada cual que

responda de lo suyo, que atienda a su juego, a su cuento» (2016:442). La literatura es para ella un bastión al que, como Miss Mady, uno debe aventurarse, enfrentarse, perderse para poder encontrarse:

Los argumentos de autoridad son los que tienen más fuerza, pero es una fuerza ilegítima. Los lazos de sangre, esos que vinculan a padres, hermanos, amantes, “amigos carnales” (como los llamaba Agustín), y crían una tendencia a la lealtad a ultranza entre unos y otros, nunca tienen derecho a propagar la red de sus ataduras a un reino donde nadie tiene por qué casarse con nadie: el reino del logos. Ese terreno tiene sus propias reglas de obediencia, que nada tiene que ver con bodas, contratos ni alianzas de parentescos (Ibíd. 443).

La parodia mediante la imitación consigue pergeñar una neutralización de la seriedad de la «autoridad», así como trasladar ambos problemas, tanto «la ansiedad de las influencias» como la «sed de autoría», a un terreno común: la literatura como viaje individual, no del *autor*, sino del *lector*; la geografía de su escritura será entonces una geografía de su(s) lectura(s). Es el lector quien concede la autoridad. En *El cuento de nunca acabar* presenta, además, la verbalización de un movimiento interno silencioso. Los diversos alumbramientos textuales, ya sea en forma de novela, ensayo, artículo periodístico o reseña, encubrieron las relaciones de nuestra autora con su *never ending*, y la protegieron de la fiebre autobiográfica que orquestó el panorama literario del momento, mientras preparaba su «cuarto a espadas».

La heterogeneidad y la heteroestructura patentes en esta sección de *El cuento de nunca acabar* se deben a tres factores. Al igual que Teresa de Cartagena, hablando de la esencia de su escritura –según subraya Lola Luna–, Carmen Martín Gaité organiza en fragmentos su «entendimiento, memoria y voluntad» (1990:600). Estos no poseen un orden concreto «aparente», y quedan conformados en un único compartimento estanco o «caja de herramientas» que rompe con la idea tradicional de presentar la teoría literaria, ya que está presentando su propia visión. No obstante como veremos a continuación es tan solo apariencia. Con ello pone en práctica dos consideraciones de Foucault en torno al discurso. Por un lado, entender que la búsqueda individual a través del lenguaje «no puede hacerse más que poco a poco, a partir de una reflexión (necesariamente histórica en algunas de sus dimensiones) sobre situaciones dadas»; por el otro, «que no se trata de construir un sistema sino un instrumento; una lógica propia de las relaciones de poder y a las luchas que se comprometen alrededor de ellas» (Foucault, 2005:101), es decir, la asunción de «una vela de foque». Los 192 fragmentos que conforman «Río revuelto» comparten una serie de características comunes que

trataremos de plantear, y resuelven las incógnitas de «A campo través». Si seguimos el postulado de Hélène Cixous (1988), «la mujer que habla es enteramente voz: materializa físicamente lo que piensa, lo indica con su cuerpo», la voz se convierte en herramienta subversiva<sup>76</sup>. La transcripción del relato existencial de los *cuadernos* se consolida aquí como un elemento absolutamente necesario: «la mujer ha hablado, (...) intentando, de este modo, representarse a sí misma y no ser una mera representación del hombre» (1991:94), es decir, una proyección de la falsedad del «ambiente» y de la mirada patriarcal. No encontramos a la autora propiamente en este conjunto de notas; ha sido sustituida por su escritura y por el acto de leerse a sí misma, vehículo de sus pensamientos que son siempre fragmentarios, «Se ha escrito para sustituir y para restituir al sujeto una cierta unidad; pero el “yo” del discurso es un sujeto escindido entre enunciación y enunciado, que borra y es borrado en la articulación de su escritura» (Mattalia, 1990:63); el texto es para Martín Gaité un conjunto de retazos que componen su identidad, su memoria, su devenir y su ser mismo como sujeto, tal y como expresase años más tarde a través de las palabras de Natalia Ginzburg de su obra *La città e la casa* (1984), en la dedicatoria de su novela *Nubosidad variable*: «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». Volviendo de nuevo a Culler, si «Writing presents language as a series of physical marks that operate in the absence of the speaker» y, por ello, «They might be highly ambiguous or organized in artful rhetorical patterns» (1985:91), esas «marcas» o «huellas» en el lenguaje serán lo que Carmen Martín Gaité materialice como «metáforas de autoposesión». Así, regresa, de nuevo, sobre la naturaleza concéntrica de su obra literaria que es, en sí misma, una narración autónoma, embebida del deseo de contarse siempre a sí misma:

la *huella* llevaría a la lectura de un texto desde cualquier otro texto, puesto que toda lectura está repleta de huellas de otras lecturas pasadas. Un texto como huella no sería una lectura única, sino una pluralidad de lecturas. La *huella* leería el texto desde cualquier otro debido a la infinidad de relaciones textuales que se originan en la posición histórica del texto y del sujeto y el carácter mismo del «para luego» de la huella que abre el texto a la infinidad de relaciones textuales (Martínez Fernández, 2001:70).

---

<sup>76</sup> Conversations, with Susan Sellers, *Writing Differences: Reading from the Seminar of Hélène Cixous*, Susan Sellers (Ed.), New York: Milton Keynes: Open University Press and New York: The Women's Press / Moi, T. (1988): Teoría literaria feminista, Madrid, Cátedra.

La rúbrica de la autora salmantina a través de estas marcas, reflejo de su estilo o modo literario, presenta una serie de características concretas; las palabras salen a su encuentro para suscitar interés en el lector. En primer lugar, nos gustaría destacar que, como en los prólogos, en esta sección, se dan cita los temas que han interesado a Carmen Martín Gaité de una forma u otra, y se confirman intuiciones primarias en torno a su obra: *el autor como primer lector, es decir, «lector implícito»*, «(Y en el lector incluyo al propio autor del texto, cuando lo relee después de tantas fatigas: anda como por un museo, con miedo a romper algo)» (1,435), *su relación con Macanaz*, «Si yo cuento bien cómo me encontré con la historia de Macanaz, encenderé la curiosidad por leer el libro, que nació de mi propia curiosidad por enterarme de un asunto que no entendía» (66, 466), *el sujeto como construcción abierta*, «Las personas tienen un antes y un después, y eso es lo que hay que saber marcar en la historia. Son su proceso, el de la historia misma que viven. No son, van siendo» (75, 470), *la voluntad que se esconde tras los prólogos*,

La literatura de prólogos siempre la escribimos. Se la solemos regalar a los amigos, hacerla para ellos, durante la etapa de esbozo previa a la elaboración de algo que no está más que en proyecto. Y que no puede pasar de ahí; hablamos para entretener la espera de lo que tarda en aparecer con atributos visibles. La etapa del balbuceo (89, 477),

*la imagen artificial de feminidad que se proyecta sobre las mujeres*,

Desde la época de los trovadores, la literatura amorosa ha enaltecido al hombre sensible, capaz de sufrir por el desvío de la amada, cantar su ausencia y esperar sus favores sometándose a las pruebas más duras (...) Muchas mujeres parecen haber nacido para eso: se elige su regazo para depositar descalabros de amor ajenos. Son el narrador sedentario, a quien el nómada confía y da a guardar sus historias, antes de volverse a marchar descuidado. Ignorante de que ha dejado caer, con su narración, nuevo germen de amores (123, 494),

o *su concepción del lenguaje*, «No hay nada más serio que jugar con el lenguaje, bucear en el río revuelto del idioma, evitando echar mano de los comodines que sobrenadan en la jerga más al uso, más superficial» (146, 504). También observamos una sensación determinada que trata de incorporar al lector plenamente en la lectura, produciéndole cierta ilusión de estar asomándose a unos cuadernos íntimos que, en realidad, tan solo muestran un conjunto de retazos privados o de intimidad dirigida: «Cargarse una historia o un viaje por el afán de quemar etapas, de ir a doscientos por hora. No me destripes el cuento» (44,457), «Pero no vamos a ir siempre por la vida como atracadores de bancos. Vamos digo yo» (48, 459), «Dice Olga que lo grave no es perder las neuronas, sino las conexiones neuronales» (150, 506), o «(Ver

Ferlosio, *Semana segunda*, p. 192, donde habla de la inauguración.)» (164, 511). Resulta, además, llamativa, la concatenación de los fragmentos; su disposición alberga en sí misma una estructura narrativa sustentada en aquel «tirar del hilo» martingaitiano, tal y como apreciamos, por ejemplo, en la transición temática entre el fragmento número 135 y el 136

En mi juventud, cuando un chico y una chica se hacían novios, se decía que ya «se hablaban». Yo tuve siempre esta expresión como muy adecuada a lo que me imaginaba que debía ser un noviazgo de algún fuste. Cuando veía a una pareja que se hablaba poco, que miraba al vacío con las manos cogidas durante horas y horas, pensaba: ¡Pues vaya novios! No se deben querer nada («Amor y conversación (2), 135, p. 500),

Una declaración de amor podía ser una ceremonia demasiado comprometedor, pero tenía, como todas las ceremonias, sentido de celebración. Se estaban reseñando los orígenes de una historia, constatando su aparición, el ingreso en ella [...] fijar los comienzos de algo y saludarnos es solemnidad que responde a usos muy antiguos (Ritos de iniciación.) A manera de recordatorio. («La declaración de amor», 136, p. 500),

o el ejemplo de la relación entre el 104 y el 105, cuyo vínculo se establece a través de la invitación que sugiere el mensaje del texto primero y el título del fragmento siguiente, «Los “cazamentiras”» (105, p. 485)

Muchas veces la invocación de la verdad es indicio de mentira. Los que dicen con demasiada frecuencia «me gusta hablar francamente» o «yo en estas cosas soy muy claro», pueden, y con razón, hacer desconfiar. Muchos abogados tramposos invocan la verdad. En un relato en que los personajes siempre aparecen mintiéndose unos a otros, tendemos a pensar que el narrador no miente, porque nos los está presentando en su mentira. Pero puede mentir el narrador también («La mentira del narrador», 104, p. 485).

El lenguaje de «Río revuelto» es un lenguaje nada profesoral. Martín Gaité se desentiende de la seriedad de los discursos teóricos porque el significado y el sentido del discurso no estriba en la fórmula que lo constriñe sino en el mensaje que lo libera y que le sirve como umbral para iniciar una conversación, ya sea en su forma oral o escrita. Es un laberinto repleto de refranes, canciones, frases hechas que comparte con el lector debido al registro oral común de la conversación, fruto de ese «rezumar de conversaciones» que escuchamos a lo largo de nuestra vida, y que denota el gusto de la autora por lo popular: «Cuanto menos bulto, más claridad» (12, 441), «“Dos que duermen en el mismo colchón, se vuelven de la misma opinión” ¡Pues sí que estamos buenos!» (18, 443), «Aislar unos argumentos de otros mientras se le está prestando atención a cada uno, sino menudo follón» (172, 515).

¿Dónde va la Mariana? ¿Quién es esa buena moza que viene por la Caleta con ese empaque de majestad, quien dice que se consume por una pena secreta si no la ha visto

nadie llorar? Que sí que sí, que la Parrala tenía un amante; que no que no, que sólo vive para su cante. ¿A dónde irá ese barquito que cruza la mar serena?, unos dicen que a Almería y otros que pa Cartagena. ¿Por qué se viste de negro, ay por qué, si no se le ha muerto nadie? (34, 453),

Emplea en este recorrido un lenguaje *preguntón*, a través del que intenta contestarse, dudando continuamente de todos los postulados que enuncia: «Precisamente lo que se está muriendo, y su muerte matándonos a nosotros, es la curiosidad, aquel afán infantil de indagar, de preguntar “¿por qué?”» (33, 452), «Sólo contando con las sorpresas que nos puede dar el mundo, aceptando su contradictorio fluir, estas mutaciones mismas nos ayudarán a mantener puro el deseo infantil de mirar para entender, abierta la sed de seguirse preguntando siempre: ¿Por qué?» (50, 459-460); somete su pensamiento a continuas reformulaciones en relación al proceso de «revisión» al que alude Adrienne Rich. La autora ha tenido que lidiar con la interpretación del mundo que debía asumir emanada desde la óptica patriarcal; pone, por ello, práctica una nueva estrategia, «Revisión: el acto de mirar hacia atrás, de ver con ojos nuevos, de entrar en un texto antiguo desde una nueva dirección crítica [...] un acto de supervivencia» (Gilbert y Gubar, 1998:63-64)<sup>77</sup>. Es aquí un espejo en el que poder contemplarse a uno mismo y a los demás desde el distanciamiento que otorga la palabra escrita; la posición que cada sujeto se compromete a adquirir o a asumir en la narración y que se compromete, por ende, a respetar, a riesgo de caer en la mentira, que era para Martín Gaité, un cuento «mal contado»: «Dolores hablaba como los ángeles, aunque nunca quiso aprender a escribir. A mi niña le decía un piropo muy bonito: “¡espejo!”. Eso se busca siempre en los demás, claro, un espejo» (23, 446), «Cuando al narrador y al oyente se les une la pasión previa por acercarse a colaborar en el entendimiento de aquello mismo que la narración designa, el acercamiento entre uno y otro será una consecuencia natural» (24, 447-448), «La gente interfiere en tu vida. No te pide permiso para entrar ni para salir, va cada uno por donde le parece, y siempre tendrán que chocar contra el que no se quite de en medio» (58, 463), «Asomarse a la vida de los otros, a lo que ellos te enseñan de sus vidas, requiere de una mezcla de avidez y pasividad» (60, 464), «Lo ajeno y lo propio. ¿Dónde está la frontera? La curiosidad por “mirar desde fuera” puede llegar a borrarla» (61, 464).

---

<sup>77</sup> Citado por Gilbert y Gubar, Adrienne Rich (1975), «When We Dead Awaken as Re-Vision», en *Adrienne Rich's Poetry*, Barbara Charlesworth Gelpi y Albert Gelpi, Nueva York, Norton, pp. 90.

Los epígrafes de los fragmentos se presentan al lector como metáforas de autoposición, es decir, formas de instalarse en el lenguaje y en los fenómenos de los que es ella misma artífice: «Narración tánatos» (450, 30), «La “jerga gutenberg”» (41, 456), «La narración egocéntrica» (94, 478), «El “Como si...”» (108, 487), «Orden y caos» (172, 514), etc. Estas metáforas poseen una naturaleza cambiante y forman una red de sinónimos como en «Narrador olímpico» (17, 443), «Proselitismo» (19, 444) y «Protagonismo tánatos» (31, 451). Esta operación evidencia el progreso que experimenta el desarrollo cognitivo del sujeto a lo largo del tiempo, esto es, del tiempo que hace transcurrir en sus *cuadernos*. En relación a estos últimos, y su nexos con el resto de manifestaciones que vehiculan aquella «cultura de la vergüenza», encontramos en «Río revuelto», algunas menciones significativas, «Lo más absurdo era aquello de “Escribir una carta a un amigo”, como título de una redacción obligatoria. Se intuía la mentira de esa carta sin sobre, sello, cartero, ni buzón» (14, 441), «La literatura epistolar es el resultado de aquello que solamente pudo decirse a una determinada persona y en una determinada situación» (26, 448), «...Y sin embargo, ¡cuánto tienen que ver las cartas con la historia! Los archivos están plagados de cartas, que nos ayudan a componer, fragmentariamente, el rompecabezas de la historia.» (27, 449), «Debo considerar, cuando me entra la claustrofobia, que tampoco necesariamente voy a encontrar lo nuevo por la calle. Esto que estoy haciendo ahora de copiar notas viejas de mis cuadernos, ¿por qué no va a sacarme del veneno de mis humores y del cuarto que se me cae encima?» (43, 457), «Tomar apuntes de lo que se ha hablado con un amigo a veces es mucho más importante que tomarlos de lo que se ha oído en una clase. Yo a veces lo hago con Gustavo. Pero da pereza» (80, 473), y «Historias que desemboquen en mí, cada una por separado [...] Y si en ese momento no apuntas algo en un cuadernito, lo que sea, parece que te disuelves, que te va a tragar la muerte» (87, 476).

Volviendo ahora sobre el género que presenta *El cuento de nunca acabar*, y sobre lo expuesto en «Ruptura de relaciones», observamos, de nuevo, cómo el lenguaje crea fábulas por sí mismo, remitiendo al «correlato» barthiano. En la particular «refabulación del mundo» de Martín Gaité, lo que se apunta como fenómeno dialógico se ejemplifica y se «cuenta» como si se tratase de un relato que surge en el mismo momento que el lenguaje le apela, o que se recuerda o cree recordarse:

Lo mismo para contar que para tirarle de la lengua a otro, no se puede ir en plan de «aquí te pillo, aquí te mato», sino poquito a poco. Eugenio me ha contado que en Pobladora de Aliste, cuando andaban tratando de sonsacarle a la gente de allí cuentos de la región, Cortés, que había hecho estudios de dialectología por aquella zona, les

advirtió: «Que no lo noten. Tenéis que meterlos en esas preguntas con preámbulo (9, 439),

o, «Al interlocutor le piden una mano que se esfuerza por tender en el vacío, consciente de la inutilidad de su gesto. (Lo peor de los vampiros –dijo una vez un amigo– no es que te chupen la sangre; es que luego escupen y dicen: “¡Qué asco!”.)» (30, 450).

El espacio de esta sección de *El cuento de nunca acabar* requiere de una aproximación atenta a las estrategias que adopta Martín Gaité, al incluir repeticiones que configuran y alteran el ritmo de lectura. Estas crean un ritmo vertiginoso que parece concretarse en una dinámica que vivifica la letra y el retrato de la voz autorial, dirigiéndose de forma directa al lector, tal y como vemos en el fragmento titulado, precisamente, «El cuento de nunca acabar» (33): «Hay que meterse en el recinto del cuento, incondicionalmente, sin reservas previas. Ya se sabe que habrá que dejarlo en algún momento, claro (como yo dejaré de escribir estas notas), que la hora de dejarlo vendrá marcada por algún aviso, pero ahora, cuando se da cuenta, no hay por qué estar pendientes de ese aviso, ya vendrá; vamos a hacer como si no existiera» (453)<sup>78</sup>. Nos referimos también, inmerso en estas dinámicas, al hecho de regresar sobre el contenido de un fragmento concreto, al creer no haberlo rematado del todo, incorporando nuevos matices o retomando la conversación con el mismo, tal y como sucede, por ejemplo, en «Citas de autores (I)» y «Citas de autores (II)», «Lo propio y lo ajeno» (61, 564) y «Lo propio y lo ajeno» (65, 465), «La “paja”» (44, 457) y «Selección: la “paja”» (74, 469), o «Lo repetido» (147, 505), «Lo “repe”» (151, 507). El objetivo de realizar estas operaciones parece residir en una nueva *captatio benevolentiae* de la autora, que juega, divertida, a su vez, con la atención del lector, plasmando su memoria individual y autobiográfica a base «de la repetición, de la conversación, del comentario que se haga de los acontecimientos concretos» (Blanco, 1997:99).

---

<sup>78</sup> Al hilo de esta misma reflexión, realizaría una afirmación más contundente siete años después:

me parece oportuno hacer una pequeña digresión en torno a la noción de la muerte, presente en la mente de cualquier ser humano desde la primera edad, admitida en términos generales como fenómeno totalmente normal, pero vivida, en cada caso concreto como una experiencia excepcional, sobrecogedora e inadmisibles. De hecho es uno de los fenómenos capaces de provocar nuestra incredulidad de forma más candente. «No puedo creer que se haya muerto fulano», se dice en casos semejantes. Lo cual indica que, por mucho que proclamemos lo contrario, nunca podremos habituarnos a que nuestra vida tenga un fin (2016:789).

El oficio de escribir figura también entre las páginas de «Río revuelto», así como la mención a otros escritores con los que simplemente, tras leer algunas de sus libros, sintió la necesidad de conversar con ellos, llegando incluso a citar textualmente sus obras. La emulación de la oralidad que preside el tono de los cuadernos predominará, a su vez, sobre este tipo de notas. En los diálogos íntimos que mantendrá con ellos, apreciamos los conocimientos de nuestra escritora sobre Historia de la literatura, no solo a nivel nacional, sino también internacional, fruto de aquel «interesarse por todo», al que se refería Susan Sontag<sup>79</sup>. Destacamos los siguientes pasajes, debido a su carácter marcadamente confesional; sus retazos autobiográficos serán decididamente fragmentos reflejo de su trayectoria profesional, en la que, por supuesto, se incluirá a otros escritores de su generación: «Las tentativas literarias de la adolescencia siempre tienen algo que las emparentan con la carta o el diario íntimo: el arrebató, el estado de trance que empuja a escribir de un tirón. Luego se va insinuando el oficio, la pretensión de estilo, y se pierde la confianza en aquella primera ingenuidad» (28, 449), «Yo no puedo aunque quiera, copiar a Natalia Ginzburg. Coincidimos a veces, eso sí; somos amigas, aunque no nos conozcamos, y nuestras manos pueden rozarse, porque escogemos por la misma zona de las muchas donde se cría el material del cuento» (38, 455), «“El poeta – dice Valle-Inclán– sólo tiene algo suyo que revelar a los otros cuando la palabra es impotente para la expresión de sus sensaciones.” Sí. También decía una vez Rafael [Ferlosio] que lo más sospechoso de las soluciones es que las encuentra uno siempre que las busca (84, 474), «“Para el idioma corriente –dice Marthe Roberts–, arte de narrar y mentira están tan estrechamente unidos que parecen confundirse en la misma reprobación.” En efecto, en castellano se le llama cuentista a una persona que se explica bien y tiene fantasía y hace colar sus narraciones como verídicas, se dice que “tiene mucho cuento”» (92, 478), «([hablando del «Interlocutor ausente»] Pienso en los cancioneros galaico-portugueses y en las cartas de la monja sor Mariana de Alcoforado.)» (128, 496), «(Leyendo a Thomas Hardy.)» (165, 511), «“¿A qué jugamos? Era / preciso jugar siempre, / llenar el ancho tiempo /inmenso, abierto, enfrente...” (¡Cuánto me gustó este poema de Valverde! Me lo mandó escrito de su puño y letra, creo que sería por el año 46.)» (106, 486), «Reviviendo luego aquel tiempo holgado, donde todo sucedía en imperfecto [...], a veces en medio de esa niebla general,

---

<sup>79</sup> Para la escritora estadounidense, al igual que lo entendió Martín Gaité, «Estar interesada por todo siempre me había resultado algo natural, como era natural para mí concebir así la vocación de un escritor» (1996:11).

se destaca fulminante un acontecimiento en pretérito perfecto: “Y aquel día Ignacio contó...”» (184, 520), y, finalmente,

Hoy (16 de noviembre de 1974) mi madre me ha enseñado la casa de la calle Churruca donde –todavía soltera– fue vecina de la hermana de Jardiel Poncela (ya muerta) y donde ésta, a su vez, cuidaba de su madre enferma, en las noches de verano, mientras miraban las lonas de un circo que habían puesto en el solar de enfrente («ahí» –dijo mi madre, señalando a una casa de varios pisos), y la Jardiel hacía una pausa en la preparación de sus oposiciones de magisterio (190, 523).

Una fuerte dosis de humor se filtra a través de sus páginas, por medio de juegos de palabras o resignificaciones que contribuyen a considerar el lenguaje como un juego: «Te cojo por la palabra» (45, 459), «El que no se arriesga no pasa la mar» (47, 458),

Estas personas [incapaces para mirar en torno suyo, porque diagnostican de antemano], cerrilmente negadas a lo imprevisible (que escriben primero el índice del libro y después el libro), tampoco son perspicaces para mirar dentro de sí. Ni cuentan con los demás tal como van siendo, ni tampoco con su propio yo, cuyas mutaciones les pillan de improviso y les pegan unos sustos de aúpa (49, 459),

«Percha de cuentos somos, pararrayos de cuentos» (56, 462), «¿Cómo va esa vida, amor? ¿Cómo va esa vida, narración?» (137, 501). También críticas *soterradas*, teñidas de ironía: «[Los chismosos] No se enteran de nada ni se quedan con nada, vomitan sin haber digerido» (144, 504), o

Aparte de las danzas regionales y la inauguración de pantanos, era la [sección del NO-DO, «Estragos y catástrofes»] más prolija. Con la presentación detallada de aquellos azotes meteorológicos o provocados por un accidente, se manipulaba la atención del espectador, distrayéndola de tantos otros acontecimientos horribles cuyos hilos no estaba manejando Dios precisamente. Se daba pasto a la narración tánatos. Donde no había indagación ni pregunta alguna (32, 452).

A este respecto, si la literatura es ficción, la transformación de la realidad en cuento hará que su verosimilitud dependa del modo en el que está contado; la recepción, interpretación y juicio emitido por el lector en torno a la naturaleza del relato se consolidará como la prueba de su verdad o de su mentira<sup>80</sup>. Por último, nos detenemos en algunas de las apelaciones que realiza al lector que ahora tiene entre manos *El cuento de nunca acabar* y al que Martín Gaité desea llamar con especial vehemencia; le insta a salirse de una zona tranquila y a hacerse partícipe del fluir de los cuentos que le rodean, le nutren y le constituyen, adoptando una actitud de sincerad consigo mismo: «Los

---

<sup>80</sup> Creemos que el lenguaje deíctico de Martín Gaité, (en relación a los (des)amores entre la realidad socio-política española –posguerra y transición– y la ficción literaria), junto a la sugerencia que realizábamos en la nota número 56 de este ensayo podrían constituirse como los dos pilares fundamentales para una propuesta de trabajo que permitiese ampliar el horizonte investigador en torno a los estudios de la obra de la autora salmantina.

meros pacientes de la vida, es decir, los que no han hecho nada ni visto nada, ¿cómo van a contar algo que tenga interés?» (73, 468), «¿Cómo puede existir una sola persona sin algún tipo de repliegue o de doblez? ¿No lo sabemos, acaso, por nosotros mismos?» (93, 478), y «¿Por qué inesperados derroteros nos llevará esa excitante aventura [el lenguaje]? Lo único que no se puede es responder de ello. Pero no te quedes en tierra, hermano, poniendo cara de que vas de viaje. Que a mí no me la das. Súbete al carro, a la rueda vertiginosa de las palabras, moléstate en ir las a buscar al huerto mismo donde se crían, súbete a cogerlas del árbol» (146, 505).

## VI. REMATE A LA DEDICATORIA INICIAL

El ejercicio de transitar la vida y la literatura, recordando aquello que comentábamos en relación a los siete prólogos, se centra en la capacidad de «la novela» —o la literatura en general— de poder alterar «lo vivido», ya que esta «nunca realiza una transcripción fiel de la realidad tal y como fue» (Rey Hazas, 318). Los paratextos de los libros de Carmen Martín Gaité, en ese diferenciar entre la órbita de lo público, lo privado y lo íntimo, mantendrán la operación performativa de construir su privacidad al hacer público un determinado aspecto íntimo:

los episodios vividos, antes de ser guardados en el arca de la memoria, de la cual sabe Dios cuándo volverán a salir, son sometidos (no siempre, pero sí a veces, de igual manera que unos muertos se embalsaman y otros no) a un proceso de elaboración y recreación particular, donde, junto a lo ocurrido, raras veces se deja de tener presente lo que estuvo a punto de ocurrir o lo que se habría deseado que ocurriera (Martín Gaité, 2016:53).

En este caso, la dedicatoria inicial, si recordamos, «*Para Gustavo Fabra, in memoriam*», posee una contrapartida significativa al final del libro, bajo el título «Remate de la dedicatoria inicial». Según leemos en ella, «moría Gustavo Fabra, repentinamente», poco después de comenzar la redacción de *El cuento*, «aunque ninguno de sus amigos le hubiera conocido enfermo, a la edad de treinta y tres años, el día 27 de diciembre de 1975» (2016:527). Volvemos así a observar la importancia que tienen las fechas para nuestra autora como frontera entre las geografías que integran su periplo literario y vital. Estas marcan desde el espacio incierto de la realidad y la ficción la necesidad de establecer fronteras. El reverso de la existencia consiste en la fugacidad y en el olvido, dicotomía que el sujeto afronta anclándose en el curso de la historia

gracias a las fechas, es decir, al anclaje en ellas y al testimonio vehiculado en el soporte cultural de su elección.

Toca ahora preguntarse acerca del mensaje final que lanza Martín Gaité a los lectores, manifestando su descubrimiento personal de carácter doble. Por un lado si, «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» (Ibídem. 53), el hecho de «escribir», es decir, «contar» la muerte de Gustavo Fabra –seleccionando el modo– relega este hecho al territorio de la ficción. La muerte de Gustavo convertida en relato reafirma la convicción martingaitiana de cómo suceden los hechos, y en qué lugar se posiciona el individuo: efecto- causa. El efecto de la muerte de Gustavo Fabra condujo a Martín Gaité a la causa misma de la escritura de *El cuento*, el contárselo a un interlocutor, al igual que la vida del mismo lo inició: «The need to talk and the lack of an interlocutor present at every momento is what makes the writer write» (López de Lerma, 2013:56). Así, lo sitúa en la delgada línea que separa la vida y la literatura, y lo convierte en una narración: «The advantage of creating or inventing an interlocutor is that it will not dissappoint the writer, and will help to attain the goal of puttings thoughts in writting» (Ibídem. 57); la ficción no puede alterar la vida, pese a que esta sí que modifica el alumbramiento y las circunstancias de las ficciones<sup>81</sup>. El tono pesimista que esgrimió en el prólogo a la primera edición de *La búsqueda de interlocutor*, en torno a un artículo que escribió a la muerte de Ignacio Aldecoa, «Fue escrito bajo la penosa constatación –evidencia brutal que solamente la muerte aporta– de la ruptura inexorable de nuestras relaciones pasadas y posibles» (41), adquirirá aquí una óptica nueva. Esta vuelta de tuerca de Martín Gaité evidenciará su inquietud vital por adquirir distancia de un acontecimiento desde múltiples perspectivas. La muerte de Gustavo Fabra adquiere una naturaleza narrativa y, al no poder cambiar su realidad, sí se podrá, al menos, preservar su memoria y eternizar su conversación como interlocutor: «La finalidad de la narración como proceso completo es la eternización. En esa búsqueda del interlocutor utópico lo que el hombre busca es la eternidad, un modo de salvar su vida, sus ideas y sus percepciones del olvido» (Soto, 1994:43). Sobre este tema, ya habría reflexionado nuestra autora en el

---

<sup>81</sup> Martín Gaité se pronunciará en torno a esta cuestión en el apartado que comentábamos anteriormente en estos términos: «Hay cosas que sin contarlas tal vez no cobrarían existencia. Y a lo mejor ni falta que hacía» (2016:477).

cuarto prólogo del volumen dedicado a las relaciones interpersonales y habría hecho una anotación interesante en el primero de ellos. Esta buscó la eternidad de los vínculos personales en el relato y en la facultad protectora que posee la palabra: «cuando nos sentimos impulsados a hablar de esa persona con otra que no la conoció, también tendemos a encender en esta última el interés por las historias de que fue portadora la primera y mediante las cuales, al dedicárnoslas, tejió su relación con nosotros» (Martín Gaité, 2016:245). Por el otro, la generosidad consabida de Martín Gaité para con sus lectores hará que la literatura, como medio de comunicación por excelencia, se presente como un terreno utópico en el que tanto Gustavo Fabra, su «lector discreto», como el resto de lectores conversen, siendo su obra, en este caso, *El cuento de nunca acabar*, o el resto sus obras el pretexto de la conversación. No obstante, ¿podría ser este «lector discreto», materializado en Gustavo Fabra, la presentación al resto de lectores de otro «lector implícito»? ¿No está Martín Gaité tratando de crear una comunidad de lectores, animándoles a obviar las zonas de confort, y desestimando la recepción pasiva de lecturas? ¿Deseó con ello quebrar la aceptación de la relación convencional entre el lector y su lectura, refutando el «ambiente»? ¿Trató de enseñar así su modo de echar un «cuarto a espadas» al lector, para que este pudiese aprender a reconocerse a sí mismo?

También es interesante la «desficcionalización» que se produce en este texto tan breve, «El amigo con cuyo nombre se encabeza este cuento es el profesor joven que aparece luego en el sexto prólogo, a poco después de empezar el viaje» (527). Carmen Martín Gaité parece abandonar la retórica de la desposesión, pero no hace más que adentrarse aún más en ella, a través de otro medio no textual, que nos ha acompañado durante este trabajo: el diálogo. Gracias a él –en esta nota final que remata su cuento particular– se entrelazan la experiencia y la memoria en un tejido dialéctico que armoniza a quien trata de dar vida en él a las palabras y a quien las recibe. Fruto de la conversación entre ambos surgió el título definitivo del texto que Martín Gaité quiso escribir, y que «no estaba escrito todavía», y la revelación de que nuestro interlocutor, presente o no, siempre será considerado un pretexto conversacional que podrá expresarse gracias a la literatura y su(s) misterio(s). Las personas o interlocutores que integraron su vida y que la acompañaron en su trayectoria literaria fueron siempre sus fuentes de apelación primarias; sus únicas justificaciones para dar vida a determinadas historias. Cada dedicatoria constituye la conversación entre lectores implícitos, como lo fue el diálogo con Gustavo Fabra:

Y tanto me influían entonces sus ánimos para seguir aquel viaje y sacar el barco de las nieblas que entorpecían su ruta en esas etapas primeras, que he estado a punto de titular *La vela de foque* al libro entero. Si finalmente no lo he hecho, ha sido porque a él le gustaba mucho lo de *El cuento de nunca acabar*, y siempre que aludíamos al proyecto lo llamábamos por ese nombre. Nombre que, además, al mantenerse, ha condicionado decisivamente el texto que antecede y mis relaciones turbulentas con él (527).

## VII. LAS ILUSTRACIONES DE FRANCISCO NIEVA

Las ilustraciones que han acompañado al lector durante su viaje representan otra muestra más de la generosidad de Carmen Martín Gaité, así como la presentación, por su parte, de un mensaje repleto de gratitud hacia el lector, por haber sentido una compañía mutua a través del relato y haberle servido como guía del mismo. El conjunto de catorce ilustraciones que complementan el significado último del texto martingaitiano pertenecen al también escritor Francisco Nieva:

Meticuloso e insaciable en sus búsquedas, pero nunca pelma, cuando Paco Nieva se entusiasma con un personaje imaginario de los que surgen de su lápiz, repite una y otra vez el boceto, como si quisiera explorar mejor su alma. Y para profundizar en esta exploración recurre al expediente de colocarlo en *situaciones limítrofes entre la ficción y la realidad*, a ver cómo reacciona. Exactamente lo mismo que hacen los buenos narradores. El personaje nunca es el mismo, aunque su figura terrenal sea la misma, porque lo que cambia es el entorno, las situaciones distintas en las que el autor mete a su héroe de papel para poner a prueba sus capacidades de sorpresa y de reacción, para experimentar con él, como un conejillo de indias. Ahí, en el espectacular cambio de decorado, es donde se fraguan las imprevisibles respuestas del personaje, y a través de ellas se va configurando un argumento que cada uno es libre de interpretar como le dé la gana (Carmen Martín Gaité, 2016:858).

En el mundo (re)creado por Martín Gaité en *El cuento de nunca acabar*, la presencia de las ilustraciones de Nieva simbolizaría, en palabras de José Ángel Valente, «un mundo de complicidades estéticas» (2002:13). El interés común de ambos narradores, confluye en la voluntad de *abolir las fronteras del tiempo y del espacio* (Martín Gaité, 2016:858), con el fin de crear un espacio para la conversación no condicionado ni atado a la circunstancia espacio-temporal, como el de un *cuento*. La importancia axial del componente «metanarrativo» del volumen hace pensar al lector que esta Miss Mady no es más que, como apuntábamos en relación al sexto prólogo, una Carmen Martín Gaité que ha decidido desdoblarse y, al tiempo que narraba las peripecias del lector a través de su libro, acompañarle. De este modo, advertimos también, cierta recuperación de un motivo que apareció por primera vez en sus narraciones, gracias a Juan Carlos Eguillor en *El castillo de las tres murallas* (1981):

acompañar al texto de una representación de sí mismo. Al igual que a Altalé, a quien guiaba «La mendiga-hada-madre» (Hernández Álvarez, 2005:154), Carmen Martín Gaité sitúa a Miss Mady, o acorde a la terminología de Propp, la «maga-donante», junto al lector. La intención subyacente al introducir estas ilustraciones no es otra que la de ampliar los márgenes de su texto hacia el público e intentar encontrarse con él por otra vía, la del reconocimiento: «También es verdad que el dibujo es algo que tiene vida fuera del arte. Todos hemos dibujado, fundamentalmente cuando éramos niños, el dibujo ocupaba una parte de nuestro tiempo y regalábamos dibujos a nuestros padres, a nuestros seres queridos» (Jiménez Burillo, 2011:11). La serie de ilustraciones presentan también un nombre propio: «Sonámbula», «Bibliotecaria», «La lectura de Ruskin», «Naufragio de la rosa», «El jardín de la infancia delincuente», «Teatro del fracaso», «Camino de perfección», «Stromboli», «La quema del bosque secreto», «Nocturno de primavera», «Nunca fui tan buena», «La hija del desierto», «The unshrinkable Little girl».

Las ilustraciones que presentan Martín Gaité y Francisco Nieva no se caracterizan por la linealidad de los trazos ni por su sencillez, pese a estar, únicamente, esbozados en un único color, el negro, originalmente azul en la primera edición (Trieste, 1983). Su intención también contribuye a desmitificar la concepción errónea que suscribe a la ilustración al mundo infantil. La inclusión en cada una de ellas de elementos que enriquecen el teatro de Miss Mady nos conduce a compartir la pregunta que se hace Jens Thiele y que recoge Núria Obiols: «¿Pero dónde está escrito que la ilustración no pueda ser difícil, que no pueda suscitar preguntas y curiosidad, que no pueda proponerse el impregnar al niño [o al adulto] e invitarlo a mirar y remirar cuantas veces le plazca?» (2004:64). El sentido de incluirlas junto al texto, acudiendo de nuevo a Obiols, puede contener una doble intención. Por un lado, a propósito de Perry Nodelman, «“la relación entre imágenes y textos en los libros ilustrados tiende a ser irónica: uno habla sobre lo que en el otro permanece en silencio”» (2004:26); por el otro, «la ilustración descubre aspectos de la narración que contribuyen a clarificarla, a veces, mostrando o redundando (...)» (70).

Con la primera ilustración, «Sonámbula» (250), accede el lector al mundo de «Gentileza y soledad de Miss Mady». Esta realidad de ficción nos presenta a una «maga» que camina a base de *vela de foque* sobre, irónicamente, un estanque con nenúfares, camino hacia la «otra orilla», o hacia la culminación de su búsqueda o aventura. El estado de sonambulismo también denota la concepción de ese momento

como un ejercicio creador, es decir, una actividad narrativa en sí misma que conduce al lector y al escritor al sueño creador.

En la segunda de las ilustraciones, «Bibliotecaria» (267), vemos a una Miss Mady fuertemente agarrada a un columpio circense. Parece como si el conjunto de «libros atados» del suelo la estuviesen arrastrando hacia su etiquetado y a su afán de aterrizar e instalarse en lo fijo y estable.

La tercera, «La lectura de Ruskin» (284), nos sitúa a Miss Mady acompañada por un libro y un gato negro. Estos animales se relacionan íntimamente con el paisaje simbólico de la luna, elemento que ya aparecía en la primera ilustración, marcando el inicio del mundo fantástico (Cirlot, 1988:214). El elemento de la vela de foque aparece resemantizado en la imagen de un pequeño velero que figura a la derecha de la escena. El cetro que sostiene Miss Mady podría guardar relación con la vara mágica, según apunta Cirlot (1988:127). De ser así, no sería descabellado afirmar que es esta quien maneja los hilos de la ficción, los derroteros por los que se va internando la búsqueda de su libro. Volviendo sobre la figura de Ruskin, tal vez, su inclusión no sea aleatoria, puesto que, como señala Miguel Catalán, John Ruskin «era un niño naturalmente dotado tanto para el dibujo como para la escritura» (2003:10). Este simboliza, así mismo, la entrada libre de Miss Mady en el «castillo» de su lectura, sin mediación alguna que cohíba la interlocución.

La cuarta, «Naufragio de la rosa» (296), sí «clarifica» o «redunda» el texto al que acompaña, «Reflexiones en el parque». Los niños aparecen encaramados a una roca en medio del estanque anterior, y, en otra, aparece Miss Mady leyéndoles un libro y sosteniendo una rosa que, parece, que está a punto de soltar. La rosa, siguiendo a Cirlot, representa «un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección» (1988:390). Si nos encontramos ante el «naufragio de la rosa», este parece presentarse como un oxímoron: el fracaso simboliza el éxito de la narración que no se desea cerrar.

«El jardín de la infancia delincuente» (310), en cambio, muestra a una Miss Mady que se ha sentado en una silla en actitud de espera y, sobre todo, de escucha al niño. Este sostiene un cuchillo en la mano; «la corta dimensión de la hoja del cuchillo representa analógicamente la primariedad del instinto que lo maneja» (1988:159). Ambos se encuentran inmersos en las políticas del bosque misterioso. Aparece en la esquina inferior izquierda una estatua mortuoria en clara contraposición a Miss Mady. El niño ha elegido acercarse a Miss Mady que, pese a mostrar su disposición a escuchar,

se halla dispuesta a narrar, ya que no podemos olvidar que descansa sobre el cetro, control de la narración.

En «Teatro del fracaso» (328), aparece ironizada una situación criticada en el texto: instalarse en el fracaso de uno, al sumir la empresa narrativa, pensando que depende este de los demás. Miss Mady se encuentra senada en una mesa que, a su vez, descansa sobre otra mesa de unas dimensiones mayores. Junto a ella, podemos apreciar la figura fantasmagórica de la ilustración anterior, ambas rodeadas de velas apagadas. Esta imagen se presenta a modo de parodia; lleva unas botas altas con tacón y se tapa con un chal.

«Camino de perfección» (349) aludiría a aquellos detalles que el escritor decide preservar en silencio en el texto y que, a través de la imagen, rescata del «no decir». Los escritores del grupo del 98 aparecen citados con relativa frecuencia en *El cuento de nunca acabar* a excepción de Baroja, autor del título que pone nombre a esta ilustración. Junto a Miss Mady y su cetro, un cortejo funerario, similar al que asiste Fernando Ossorio de su tío abuelo, el protagonista de la novela mencionada, casi al principio del texto. La muerte de este familiar para Ossorio le obliga a trasladarse a casa de su tía, motivo que, quizá homenajea esta ilustración al hacer del cortejo un cortejo en movimiento. Detrás, lo que parece quizá, una levítica salamanca de noche.

«Stromboli» (371) ejemplifica, al situar a Miss Mady fuera de la acción de la escena, el papel eminentemente testimonial de la maga ante el espectáculo de ficción o realidad. Nieva traza sobre el bosque misterioso una gran sartén que funciona gracias al calor que desprende el bosque. El conflicto entre la vida y la literatura, acaba por dinamitar el territorio de la idealización y, tras un periodo o «fase de trabajo latente, contenido y oculto, sucede una brusca y terrible erupción» (1988:465).

«Dormida en sus fuertes brazos» (399), ejemplifica el éxito, o, quizá, fracaso, de lograr acceder a una idea interlocutor. Este aparece en una fotografía sin un rostro definido, es tan solo una sombra. Miss Mady se rodea en esta ocasión de multitud de elementos simbólicos. EL gato vuelve a estar, pero, esta vez, a diferencia de la maga, se encuentra en el suelo. Esta está subida a una estructura no muy sólida, de lo que parece ser madera. Sin embargo, las juntas parecen estar reforzadas. De uno de los listones cuelga una espada y, en otros dos de ellos, en vertical, un par de botas. El Gato con Botas parece haberle cedido las suyas a Miss Mady, otorgándole el privilegio, o compartiendo, del narrador vocacional. Alejada del suelo, o de la realidad, un rayo

fulgurante atraviesa la escena; en un sofá, que también está en el suelo, encontramos un libro que parece echar humo.

La «Quema del bosque secreto» (430) muestra la ruptura con la aventura emprendida hace unas páginas con el lector. Empleando el sentido de vela de foque de la primera ilustración, Miss Mady quemará el bosque secreto y salvará del incendio sus papeles que, aunque estén atados, respetan y responden a su fragmentarismo original.

La décima ilustración, «Nocturno de primavera» (447), representa una Miss Mady con la manos por delante, es decir, edificada su voluntad sobre su propia intuición, tal y como le advertía al interlocutor del sexto prólogo. Un búho parece presidir la escena desde lo alto de una rama: Miss Mady encabeza un cortejo fúnebre compuesto por cuatro ataúdes, en cuya verdad se mezclan la ficción y la realidad. La muerte de sus padres, así como la de Gustavo Fabra tejen y forman parte del complejo entramado de *El cuento de nunca acabar*. También *Macanaz*.

«Nunca fui tan buena» (479) muestra al lector lo que tal vez parece una conversación de la propia autora con su «yo» infantil, instalado en la «narración egocéntrica». El pequeño «yo» presenta una aureola sobre la cabeza junto a dos cirios apagados. Miss Mady, en cambio, mantiene una rosa sobre la mano, y parece estar enseñándosela a su «yo» pasado.

Sobre la cabeza de Miss Mady, encontramos en «La hija del desierto» (497), una gran losa. A su alrededor, multitud de gatos, en referencia a la ficción. Ella aparece en una posición recostada sobre un diván, esperando. A lo lejos, un par de pirámides que, según Juan Eduardo Cirlot, si presentan adornos de luces sobre sí, aluden al binomio mortalidad e inmortalidad (1988:364)

La última de las ilustraciones, recuerda, en cierta medida, al final del Quijote. El mensaje final de Carmen Martín Gaité es, de hecho, muy similar al que lanza Cervantes. La verdad de la obra de arte restringe su ámbito de actuación sobre sí misma, no sobre lo real: «Mientras dure la vida, sigamos con el cuento» (525). En la ilustración, «The unshrinkable Little girl» (524) podemos ver a una Miss Mady recostada en la cama, entre flores. Su gorro ahora tiene alas y vuela por encima de ella, y su cama es alta; bajo ella, una conjura de gatos que parecen estar elaborando una nueva ficción.

## VIII. CONCLUSIONES

Carmen Martín Gaité supo instalarse en la ficción, no perdiendo o desconectando jamás con el hilo del relato que se quiso hacer central en la vida de la sociedad española de la posguerra. Prefirió articular un relato propio e íntimo en el que poder desarrollar su personalidad, escoger de forma libre sus lecturas y charlar con ellas, siempre tomando buena nota de todo lo que sucedía a su alrededor. El lector de Martín Gaité, accede a su mundo literario desde la puerta que ella misma le ofrece: «Mi condición de chica modosa y provinciana me prohibía otras aventuras de transgresión que no fueran las de la imaginación, las de la fantasía» (Martín Gaité, 2016:787). La seguridad que la Literatura le proporcionó a la hora de edificar su proyecto existencial obtuvo un reflejo evidente en su estructura cognoscitiva y experiencial, algo que, sin duda, queda patente en la ausencia de un género imperante en *El cuento de nunca acabar*. Sin embargo, creemos que sí podríamos hablar, como apuntó Catherine Joffe, de «genre-bending» o «género mixto» (O’Leary y Ribeiro de Menezes, 2008:206). Este modelo, recordando las palabras de la autora al principio de la obra, «Las cosas de que voy a tratar en este cuento, ensayo o lo que vaya a ser» (243), sin olvidar que esta necesita «contarnos el ensayo de su novela» (Teruel, 2015:401), mantendrá, ante todo, su adscripción al ensayo, puesto que «maintain a stance as essay is important» (Fleischmann, 2013:44). Este patrón genérico recoge, además, la concepción en torno a la «autoridad» literaria de Carmen Martín Gaité, para quien, «that authoritative tendency us not inherent to the essay, and the formal qualities of genre-bending essays challenge any sense of authoritarianism on the writer’s part» (Ibíd. 45). Concebir su autoridad literaria como un entorno dinámico en el que la confluencia genérica –cuento, ensayo, novela, estéticas, retóricas, ilustraciones y collages– no resulta un obstáculo para encontrarse con la palabra, pues es el reflejo de su ámbito cognoscitivo; Martín Gaité posee una inteligencia creadora que no concibe un medio o soporte de escritura mejor o peor que otro, pues únicamente difieren en la intención y voluntad narrativa. El ensayo refleja, frente a sus homólogos masculinos y la opinión pública, su posición contundente y comprometida frente a la letra escrita. Carmen Martín Gaité hizo de su expresión, al modo teresiano, un arma subversiva, un acto de desobediencia ante los púlpitos, las retóricas monolíticas y las teorías que no aceptan un «sin embargo» (Garriga Espino, 2013:203).

La condición femenina, como hemos tratado de mostrar a lo largo del trabajo, nunca fue para Martín Gaité un impedimento; más bien se presentó como un pretexto para «desobedecer», como decíamos, ante el conjunto de deberes que se adscribían a la

condición femenina durante la posguerra, y que impedían a las mujeres significarse, incluso, dentro del espacio asignado. Su pesquisa, como supo apreciar magníficamente Roberta Johnson (2011) no transitó ni militó en los derroteros del feminismo desprendido de la crítica feminista. El feminismo que abanderó no estribaba en tratar de romper con el rumbo natural y el devenir de la historia, ni emular las posiciones que se les achacaban a los hombres, ni en lanzar un ataque sobre la figura de otros escritores, propiamente, sino en la de obviar el camino prefijado, adentrándose por otro en el que podía cuestionar el canon y la óptica patriarcal, auténticos enemigos y acicates de su escritura, y expresar su identidad, autoría y autoridad en libertad. Así mismo, durante su búsqueda, concibió que debía partir de la noción «espejo de generaciones» de Biruté Ciplijauskaitė (1994), no refiriéndose únicamente a la labor llevada a cabo por otras autoras con anterioridad, sino también cuestionar los parentescos y establecer sobre ellos unos nuevos vínculos auténticos y verdaderos. El lector asiste a esta reformulación del espacio público y privado de la maternidad y de la condición femenina. En primer lugar, gracias a la elección del nombre de Sofía Veloso por Martín Gaité al concurrir al Premio Eugenio Nadal, generando un nexo de unión con su abuela materna y con Galicia –como ya hubiese tratado de establecer en *El libro de la fiebre*– y, en segundo lugar, en aquella tarde de 1964 en el Boalo, al reconocerse en su hija y también en su madre.

En clara consonancia con su proyecto literario nuestra autora presenta como bibliografía primaria, para el curioso que trate de acercarse a su vida, un amplísimo laberinto textual, que tan solo le sitúa frente a su escritura; en léxico martingaitiano, un juego edificado alrededor del inevitable «texto sobre texto» que presupone la categoría experiencia, comprendida bajo la tensión imprescindible entre la literatura y la vida que se ha vivido o leído o que se ha creído vivir o leer. *El cuento de nunca acabar* resulta una mención no ya obligatoria, sino necesaria en cualquier artículo o trabajo dedicado a su obra. Para Carmen Martín Gaité es condición *sine qua non* entender la escritura y la lectura como el binomio indisoluble que integra aquello a lo que comúnmente llamamos «Literatura». El autor, como sujeto mediador entre la vida y la ficción, debe tratar de traer al lector a su terreno para poder, por fin, comenzar a conversar con él, puesto que es él mismo quien otorga la palabra al escritor, dándole pie a *aventurarse* por el espacio mediador de las ficciones. Este aprecio por el acceso que se nos brinda desde la Literatura, no es más que el apego hacia un espacio introspectivo de diálogo y reflexión, nada fácil de encontrar. Si bien es cierto que no existen libros amables, puesto que el

reflejo que nos devuelven de nosotros mismos –al reconocernos en ciertos fragmentos– puede producirnos cierta extrañeza o una incomodidad profunda, Carmen Martín Gaité apuesta por lanzar un cuarto a espadas, muy personal, al lector. La autora salmantina hace de la lectura una inmersión en un mundo que transcurre de forma paralela al momento vital de quien está leyendo. Sumergirse en la otra realidad que ofrece la ficción no supone, sin embargo, una operación evasiva o huidiza, puesto que la escritura de la misma se ha concebido como un instrumento de comunicación entre el escritor y el lector. Situar como objetivo de la búsqueda el encuentro con un objeto, el libro, hace que este se presente ante el lector como un regalo o invitación del escritor para que este inicie su propia pesquisa personal y sea capaz de preservar su memoria, irremediablemente fragmentaria: tratar de captar la totalidad de nuestra huella, constituiría el abandono de su vivencia. Carmen Martín Gaité es capaz de nombrar su libro, tras conversar con la construcción autorial patente en sus *Cuadernos de todo* y mostrársela al lector. Este confirma así su autoridad, que no es otra cosa que el resultado de una búsqueda fructífera entre ambos. La autora desea que la continuidad de su libro resida en el lector, y que este sea capaz de nombrar también sus limitaciones y sus estímulos, es decir, su incertidumbre y su deseo, tras el asedio de la escritora, que, como una niña, no ha dejado de interrogarle y de preguntarle en torno a cuestiones que a ambos conciernen.

Para la autora salmantina, los instantes que configuran toda existencia, en relación al desarrollo de un proyecto narrativo, deben permanecer como tal, al nutrirse la literatura fundamentalmente de vida; el recorrido circular que crea este camino de ida y vuelta es lo que mantiene la constancia y el ritmo de nuestro *cuento*. El objeto responde así mismo a una voluntad martingaitiana de asentarse en un ambiente cuyo texto, repleto de *otros* objetos, no pueda interpretarse como un ideograma, sino como la historia que ha transitado por los pequeños espacios de la historia. El *Cuento de nunca acabar* emerge durante el proceso de transición democrática sobre el silencio de la posguerra, y se alza como un elemento desideologizado que interpela al lector, privilegiando su historia y dándole voz. Carmen Martín Gaité tiende la mano al lector para que este le haga partícipe de su historia o historias que, como la del resto de objetos, habían quedado abocadas al olvido que produce el efecto de la memoria colectiva. La España democrática intuida desde aquel cuarto en Charlottesville en 1982 debía aspirar a recuperar la red de relatos tejidos en torno a las vidas que asumieron que otra voz les narrase el cuento. Esta nueva España debía posibilitar la aparición de nombres, fechas,

lugares, personas, es decir, la posibilidad de verbalizar una narración ante el riesgo y la duda de que estas quedasen para siempre silenciadas bajo un pretexto pacificador de borrado y cuenta nueva.

Vaciar de contenido en apariencia es, en fin, una operación desglosada del ejercicio o estrategia literaria que permite aislar el continente: la realidad material del libro que se estaba buscando. Este se comprende como un espacio de libertad, tal y como fueron para la escritora los *Cuadernos de todo*. El ofrecimiento al lector del objeto/libro proporciona un cauce de acceso a la visión de lo real o a –lo que debemos y podemos considerar– un proyecto existencial, propiamente; tanto el nuestro, como el de los más. Esta es, fundamentalmente, la labor del escritor, ofrecer al lector *su libro: su proyecto lector*. Carmen Martín Gaité con la publicación en 1983 de *El cuento de nunca acabar* ofreció a los lectores la posibilidad de contarse a sí mismos también su historia del corazón, creando de este modo una disciplina discursiva que aspiró a plantearse, a su modo, como una ciencia de la palabra. Su conquista, sin aditivos, es el encuentro con una voz que es, por fin, identidad; obra, en el caso de Martín Gaité, y volviendo sobre las primeras palabras de este ensayo, que no es otra que una «narración en sí misma», ya que «Todo para ella era un cuento que tenía que estar bien contado: las lecturas, la política, el amor, la vida propia y ajena, la historia» (Teruel, 2006:30).

## X. BIBLIOGRAFÍA

- ARADRA SÁNCHEZ, R. M.<sup>a</sup> (1997): *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- ÁLAMO FELICES, F. (1996): *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*, Almería, Universidad de Almería.
- BARTHES, R. (2009): *El placer del texto y Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*, México D.F., Siglo XXI.
- BANZHAF, H. (2007): *La simbología y el significado de los números*, Mónica Scholz (Trad.), Madrid, Edaf.
- BAUMAN, Z. (2009): *Ética posmoderna*, Bertha Ruiz de la Concha (Trad.), Madrid, Siglo XXI.
- BEAUJOUR, M. (1980): *Miroirs d'encre: Rhétorique de l'autoportrait*, París, Seuil.
- BÈGUE, A. (2009): «De leyes y poetas. La poesía de entre siglos a la luz de las aprobaciones (siglos XVII-XVIII)», *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, M.<sup>a</sup> Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (Eds.), Madrid, Casa Velázquez, pp. 91-107.

- BELLVER, C. (2003): «Gender spaces: Boundaries and border crossings in *Entre visillos*», *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar / Never-ending story*, Colorado, Society of Spanis and Spanish-American Studies, pp. 33-49.
- BERDUGO GÓMEZ DE LA TORRE, I. (2000): «Unamuno y la Universidad: rector e intelectual», *Tu mano es mi destino*, Cirilo Flórez Miguel (Coord.), Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 21-28.
- BÉRTOLO, C. (2008): *La cena de los notables*, Cáceres, Periférica.
- BLANCO LÓPEZ DE LERMA, M.<sup>a</sup> J. (2013): *Life-writing in Carmen Martín Gaité's Cuadernos de todo and her novels of the 1990s*, Woodbridge, Tamesis.
- BRAVO, M.<sup>a</sup> E. (1983): «Ante la novela de la democracia: Reflexiones sobre sus raíces», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, ISSN 0020-4536, num. 444-445, 1, 24-25.
- BUTLER, J. (2001): *Mecanismos psíquicos del poder. Teoría sobre la sujeción*, Jacqueline Cruz (Trad.), Madrid, Cátedra.
- CALLON, M. y LATOUR, B. (1981): «Unscrewing the Big Leviathan; or How Actors Macrostructure Reality and How Sociologists Help Them To Do So?», *Advances in Social Theory and Methodology*, K. Knorr y A. Cicourel (Eds.), Londres, Routledge and Kegan Paul, pp. 277-303.
- CALVI, M. V. (2001): «Reanudar el hilo», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios Universidad Complutense de Madrid*, en línea: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cmgaite/hilo.html>
- . (2013): «Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaité», *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela, pp. 124-137.

- . (2014): «La correspondencia entre Carmen Martín Gaité y Juan Benet: ensayos de un género», *Cuadernos AISPI*, pp. 111-124.
- CALVINO, I. (1994): *Los libros de los otros*, Barcelona, Tusquets.
- CAMPS, A. (2014): *Traducción y recepción de la literatura italiana en España*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- CASTELLET, J. M.<sup>a</sup> (2001): *La hora del lector*, Barcelona, Península.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1966): «Fundamentos de la antropología dialéctica», *Realidad. Revista de cultura y política*, N.º 9, Abril, pp. 39-65.
- . (1973): *Cuatro ensayos sobre la mujer*, Madrid, Alianza.
- CATALÁN, M. (2003): «Introducción», *Sésamo y lirios / Sobre la lectura*, Miguel Catalán (Trad.), Valencia, Universidad de Valencia, pp. 9-26.
- CHIRBES, R. (2013): «La generosidad de la constancia», *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela, pp. 58-64.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1994): *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- CIRLOT, J. E. (1988): *Diccionario de los símbolos*, Labor, Barcelona.
- COLMEIRO, J. F. (2005): *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- CRAIG, G. J. y BAUCUM, D. (2001): *Desarrollo psicológico*, José Carmen Pecina Hernández (Trad.), México, Pearson.
- CULLER, J. (1985): *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press.

DE CERTEAU, M. (1984): *The practice of everyday life*, Berkeley, University of California Press.

DE ICAZA, C. (1991): *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, Madrid, Castalia.

DE UNAMUNO, M. (1996): «Soledad», *Obras completas, Vol. I*, Madrid, Escelier.

DEL RÍO, P. y ÁLVAREZ, A. (1999): «La puesta en escena de la realidad cultural. Una aproximación histórico cultural al problema de la etnografía audiovisual», *Revista de Antropología Social*, ISSN: 1132-558X, N.º 8, pp. 121-136.

DÍAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, I.M. (1993): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Vol. I. Teoría feminista: discursos y diferencia*, Rosa Rossi (Intr.), Barcelona, Anthropos.

EGIDO, A. (1985): «Los prólogos teresianos y la santa ignorancia», *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 581-607.

ESTRADA DÍAZ, J. A. (1998): *Identidad y reconocimiento del otro en una sociedad mestiza*, Universidad Iberoamericana, México D.F.

FERNÁNDEZ, J. D. (1992): *Apology to Apostrophe. Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*, London, Duke University Press.

FERNÁNDEZ GÓMEZ, C. (1962): *Vocabulario de Cervantes*, Madrid, Real Academia Española.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1997): «Figuraciones de la memoria en la autobiografía», *Claves de la memoria*, Madrid, Trotta, pp. 67-82.

- FLEISCHMANN, T. C. (2013): «Ill-Fit the World», *Bending Genre. Essays on Creative Nonfiction*, Margot Singer y Nicole Walker, Nueva York, Bloomsbury, pp. 43-51.
- FOUCAULT, M. (2005): *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Miguel Morey (Ed., Trad.), Madrid, Alianza.
- GALDONA PÉREZ, R. I. (2001): *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, La Laguna, Universidad de la Laguna.
- GARRIGA ESPINO, A. (2013): *Leyendo a Teresa de Jesús a través de Carmen Martín Gaité, Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela, pp. 191-209.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- . (2001): *Umbrales*, México D.F., Siglo XXI.
- GILBERT, S.M y GUBAR, S. (1996): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Carmen Martínez Gimeno (Trad.), Madrid, Cátedra.
- GRAHAM, H. (1995): «The Material Reality of State Power. Gender and the State: Women in the 1940s», *Spanish Cultural Studies an Introduction*, Helen Graham y Jo Labanyi (Eds.), Oxford, Oxford University Press, pp. 182-195.
- GRANATA DE EGÜES, G. (1998): «El autor y el receptor en la obra de Carmen Martín Gaité», *Literatura y Conocimiento. Estudios teórico-críticos sobre narrativa, lírica y teatro*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 103-135.

- GOPEGUI, B. (2011): «Un caballo al pie de la montaña», *Ínsula: revista de ciencias y letras humanas*, monográfico «El legado de Carmen Martín Gaité» coordinado por J. Teruel, núms. 769-770, pp. 45-46.
- GUERRA PALMERO, M.<sup>a</sup> J. (1998): *Mujer, identidad y reconocimiento*, Tenerife, Instituto Canario de la Mujer.
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M.<sup>a</sup> V. (2005): «La primera frase...Y el final del cuento: Dos cuentos maravillosos de Carmen Martín Gaité», *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, n.º 28, pp. 145-167.
- INNERARITY, D. (1995): *La filosofía como una de las bellas artes*, Barcelona, Ariel.
- ISER, W. (1989): «La estructura apelativa de los textos. La indeterminación como condición de efectividad de la prosa literaria», *Estética de la recepción*, Rainer Warning (Ed.), Madrid, Visor, pp. 133-148.
- IZQUIERDO, M., PUEYO, M. y MENÉNDEZ, C. (2007): *Numerología. Una sabiduría práctica para la vida cotidiana*, Buenos Aires, Kier.
- JIMÉNEZ BURILLO, P. (2011): *La mano con lápiz. Dibujos del siglo XX*. Madrid, Fundación Mapfre.
- JOHNSON, R. (2011): «El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, monográfico «El legado de Carmen Martín Gaité» coordinado por J. Teruel, núms. 769-770, pp. 12-16.
- KRISTEVA, J. (1974): *Révolution du langage poétique*, París, Seuil.
- LACOU-LABARTHE, P. (1990): «La fácula (Literatura y Filosofía)», *Teoría literaria y deconstrucción*, Manuel Asensi (Ed.), Madrid, Arco/Libros, pp. 135-154.
- LATOUR, B. (1981): «Give Me a Laboratory and I will Raise the World», *Science Observed*, Londres, Sage, pp. 141-169.

LIPMAN BROWN, J. (1987): *Secrets from the backroom: The fiction of Carmen Martín Gaité*, University, Mississippi, Romance Monographs, Inc.

—. (2011): «El libro de la fiebre. La prefiguración de una carrera literaria», *Ínsula: revista de ciencias y letras humanas*, monográfico «El legado de Carmen Martín Gaité» coordinado por J. Teruel, núms. 769-770, pp. 4-8.

LONGARES, M. (2013): «La novela del inadaptado», *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela, pp. 51-57.

LOUREIRO, A.G. (2006): «Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible», *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*, Mária Rusotto (Ed.), Caracas, Equinoccio, pp. 19-38.

LOTMAN, Y. M. (1982): *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.

LUDMER, J. (1984): «Tretas del débil», *La sartén por el mango. Encuentro de escritores Latinoamericanos*, Patricia E. González y Eliana Ortega (Eds.), Puerto Rico, El Huracán, pp. 47-54.

LUNA, L. (1990): «Prólogo de autora y conflicto de autoridad: de Teresa de Cartagena a Valentina Pinelo», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Vol. 2, Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco, Marc Vitse (Eds.), Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 597-601.

—. (1996): *Leyendo como una mujer la imagen de una mujer*, Sevilla, Anthropos.

MAINER, J.C. (1994): *De Postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.

- MARINA, J. A. (1997): «La memoria creadora», *Claves de la memoria*, Madrid, Trotta, pp. 33-55.
- MARTÍN GAITE, C. (2003): *Cuadernos de todo*, Maria Vittoria Calvi (Ed.), Barcelona, Mondadori.
- (2006): *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, José Teruel (Ed.), Madrid, Siruela.
- (2008): *Novelas I (1955-1978), Obras Completas I*, José Teruel (Ed.), José Carlos Mainer (Intr.), Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- MARTÍN GAITE, C. y BENET, J. (2011): *Correspondencia*, José Teruel (Ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (2010): *Narrativa breve, poesía y teatro, Obras Completas III*, José Teruel (Ed.), Carmen Valcárcel (Intr.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (2015): *Ensayos I, Investigación histórica, Obras Completas IV*, José Teruel (Ed.), María Cruz Seoane (Intr.), Madrid / Barcelona, Espasa Calpe / Círculo de Lectores.
- (2016): *Ensayos II, Ensayos literarios, Obras Completas V*, Madrid / Barcelona, Espasa / Círculo de Lectores.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, E. (2001): *La intertextualidad. Base teórica y práctica textual*, Madrid, Cátedra.
- MATTALIA, S. (1990): *La figura en el tapiz (teoría y práctica narrativa en Juan Carlos Onetti)*, Tamesis Books.
- MEDIO, D. (1992): *Nosotros, los Rivero*, Barcelona, Destino.
- MOI, T. (1988): *Teoría literaria feminista*, Amaia Bárcena (Trad.), Madrid, Cátedra.

- MOLINA PETIT, C. (1994): *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Cèlia Amorós (Pról.), Barcelona / Comunidad de Madrid, Anthropos.
- MONDOLFO, R. (2007): *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, Risieri Frondizi (Pról. ), Oberdan Caletti (Trad.), México D.F., Siglo XXI.
- MONER, M. (2009): «La arquitectura paratextual de la vida del Lazarillo y de sus fortunas y adversidades», *Paratextos en la Literatura Española. Siglos XV-XVIII*, M.<sup>a</sup> Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (Eds.), Madrid, Casa Velázquez, pp. 167-178.
- MONTERROSO, A. (2005): *Movimiento perpetuo*, México D.F., Ediciones Era.
- MORCILLO GÓMEZ, A. (2015): *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI.
- MUÑOZ SORO, J. (2006): *Cuadernos para el diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo*, Madrid, Marcial Pons.
- NOEL, E. (1912): *El cuento de nunca acabar*, El cuento semanal, Madrid.
- OBIOLS SUARI, N. (2004): *Mirando cuentos. Lo visible e invisible en las ilustraciones de la literatura infantil*, Barcelona, Laertes.
- O'LEARY, C. y RIBEIRO DE MENEZES, A. (2008): *A companion to Carmen Martín Gaité*, Woodbridge, Tamesis.
- ORDINE, N. (2013): *La utilidad de lo inútil*, Jordi Bayod (Trad.), Barcelona, Acantilado.
- OROZCO VERA, M.<sup>a</sup> J. (2001): «La recreación poética del tiempo en la narrativa de Carmen Martín Gaité», *Philologia Hispalensis*, Vol. 15, N.º 2, pp. 88-99.

- PANDO BALLESTEROS, M.<sup>a</sup> de la P. (2005): *Los democristianos y el proyecto político de Cuadernos para el diálogo. (1963-1969)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- PARÍS, C. (1989): *Unamuno. Estructura de su mundo intelectual*, Barcelona, Anthropos.
- PÉREZ, J. (2003): «The gender trap, the single woman, and the search for the feminine autonomy», *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar / Never-ending story*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 169-182.
- PÉREZ HERRANZ, F.M. y LÓPEZ CRUCES, A. (1998): «Sobre la posible huella de “Las confesiones” de Rousseau en “Las confesiones de un pequeño filósofo”», *Actas del Congreso Internacional: Azorín en el primer milenio de la lengua castellana*, Estanislao Ramón Trives y Herminia Provencio Garrigós (Eds.), Alicante, Universidad de Murcia-Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 309-317.
- PITTARELLO, E. (2013): «Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaité: el ojo, la mano, la voz», *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela, pp. 154-174.
- PORQUERAS MAYO, A. (1968): *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Madrid, CSIC.
- . (2003): «Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro», Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- PROPP, V. (1987): *Las raíces históricas del cuento*, José Martín Arancibia (Trad.), Madrid, Fundamentos.
- RICOEUR, P. (2005): *Caminos del reconocimiento*, Agustín Neira (Trad.), Madrid, Trotta.

- RIVERA GARRETAS, M.-M. (2005): *La diferencia sexual en la historia*, Valencia, Universitat de València.
- RODARI, G. (2005): *Gramática de la fantástica. Introducción al arte de contar historias*, Barcelona, Planeta.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (2013): «Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)», *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela, pp. 138-153.
- RODRÍGUEZ MATEOS, A. (2008): *Un franquismo de cine. La imagen política del Régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*, Madrid, Rialp.
- RODRÍGUEZ FONTELA, M.<sup>a</sup> de los A. (1996): *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa española*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- RODRIGO, A. (2005): *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*, José Prat (Intr.), Arturo del Hoyo (Pról.), Madrid, Algaba Ediciones.
- ROLÓN COLLAZO, L. (2003): «La escritura y sus castillos», *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar / Never-ending story*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 13-16.
- ROSÓN VILLENA, M. (2016): *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte)*, Madrid, Cátedra.
- SMITH, S. (1991): «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres», *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, ISSN 0211-5611, N.º Extra 28, *Anthropos*, pp. 93-106.
- SONTAG, S. (1996): *Contra la interpretación*, Horacio Vázquez Rial (Trad.), Madrid, Alfaguara.

- TERUEL BENAVENTE, J. (2004): «El rescate del tiempo como proyecto narrativo: *El cuarto de atrás* y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaité», *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, Antonio Rey Hazas (Coord.), Madrid, Eneida, pp. 193-209.
- . (2006): «Carmen Martín Gaité, articulista», *Tirando del hilo*, José Teruel (Ed.), Madrid, Siruela, pp. 19-31.
- . (2013a): «Álbum: “El ojo del tiempo”», *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela, pp. 221-224.
- . (2013b): «*Ritmo lento* and Carmen Martín Gaité’s Role in the Renewal of the Spanish Novel of the 1960s», *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, Joan Lipman Brown (Ed.), Nueva York, MLA, pp. 60-70.
- . (2011): «Juan Benet y Carmen Martín Gaité: historia de una correspondencia», *Correspondencia*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, pp. 7-27.
- . (2015): «Carmen Martín Gaité, la escritura como afición y refugio», *Carmen Martín Gaité, en ‘Documentos RNE’*, 20/11/2015.
- . (2015): «El descarrilamiento de Carmen Martín Gaité por los cauces del ensayo: *El cuento de nunca acabar*», *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo XX*, Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (Eds.), Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- TRILLING, L. (1974): *El yo antagónico. Nueve ensayos críticos*, Alicia Bleiberg (Trad.), Madrid, Taurus.
- VALENTE, J. A. (2002): *El elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Barcelona, Galaxia-Gutenberg.

- VV.AA (1998): *Spanish Women Writers and the Essay*, Kathleen M. Glenn y Mercedes Mazquiarán de Rodríguez (Eds.; Intr.), Missouri, University of Missouri Press.
- WILSON, C. (1998): «Carmen Martín Gaité, la autoridad femenina y el partir de sí», Marina Picazo Gurina (Trad.). *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, N.º 14, pp. 73-82.
- WHITAKER, D. (1990): «A New Voice: The Rise Of The Enlightened Woman in Eighteenth-Century Spain», *Continental, Latin-American, and Francophone Women Writers: Selected Papers from the Wichita State University Conference on Foreign Literature 1986-1987*, Eunice Myers y Ginette Adamson (Eds.), Vol. 2, Lanham, University Press of America, pp. 31-40.
- WOOLF, V. (2014): *Una habitación propia*, Catalina Martínez Muñoz (Trad.), Madrid, Alianza.
- ZAMBRANO, M. (1988): *La Confesión: género literario*, Madrid, Mondadori.
- . (1989): *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*, Madrid, Mondadori.
- . (2003): «La metáfora del corazón», *La razón en la sombra. Antología crítica*, Jesús Moreno Sanz (Ed.), Madrid, Siruela, pp. 239-245.
- ZAVALA, I. M. (1999): «Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico», *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), Vol. I, Teoría Feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos-Comunidad de Madrid, pp. 27-76.

**IX. ANEXO**



FIG. 1: CARMEN MARTÍN GAITE JUNTO A RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO (MADRID, 1955).



FIG. 2: RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO JUNTO A CARMEN MARTÍN GAITE, SOSTENIENDO EL PREMIO «NADAL» 1954 DE FRANCISCO JOSÉ ALCÁNTARA, *LA MUERTE LE SIENTA BIEN A VILLALOBOS*.



FIG. 3: CARMEN MARTÍN GAITE EN SU CASA, JUNTO A UN RETRATO DE MIGUEL DE CERVANTES EN LA PARED.



FIG. 4: CARMEN MARTÍN GAITE Y RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO PARA *DESTINO*.

A la memoria de Nieves, autodidacta, mujer, mi abuela con quien comparto ahora el espacio de conversación que dejó entre sus libros (vas a tener que perdonarme, pero no soporto las biografías de la realeza europea; están llenas de chismes, ¿no te parece? Prefiero otras familias como la de “Nosotros, Los Rivero”, las de toda la vida.)

A la memoria de Isabel, estudiante de un colegio de monjas en Segovia, *perfecta* casada, mi abuela con quien comparto ahora el espacio de conversación que deja entre sus recuerdos (vas a tener que perdonarme, pero no soporto las misas televisadas de los domingos; están llenas de personas, ¿no te parece? Prefiero el olor a cerrado y sacristía como el de siempre, el de toda la vida.)