Università
Ca'Foscari
Venezia

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Corso di Laurea Magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*) in Lingue e Letterature Europee, Americane e Postcoloniali

Doble Titulación en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos

Tesi di Laurea

La imagen verbal y visual en la obra de Carmen Martín Gaite

Relatore
Ch. Prof.ssa Elide Pittarello

Correlatori
Ch. Prof.ssa María Isabel Román Gutiérrez
Ch. Prof.ssa Susanna Regazzoni

Laureanda
Valeria Poggi
Matricola 847255

Anno Accademico
2014 / 2015

A C.

Índice

Introducción.....p. 5

Capítulo 1. La poética de lo fragmentario.....p. 7

1. La imposibilidad de abarcarlo todo.....p. 11
   1.1. Los *Cuadernos de todo*.....p. 11
   1.2. De la crisis: el camino de ida.....p. 14
   1.3. *El cuento de nunca acabar*.....p. 15
   1.4. El paseo en El Boalo: el camino de vuelta.....p. 20
2. La experiencia americana.....p. 25
3. La propuesta literaria: imagen, lenguaje y collage.....p. 31
   3.1. Del mirar(se): el discurso de la imagen.....p. 32
   3.2. Las imágenes viven en las palabras: el lenguaje literario.....p. 40
   3.3. Del fragmento: contar 'en plan collage'.....p. 44
4. A manera de conclusión: la mirada fragmentada.....p. 47

Capítulo 2. Carmen Martín Gaite y el dibujo.....p. 49

1. Carmen Martín Gaite dibuja.....p. 49
   1.1. La inmediatez perceptiva del dibujo: humor y recuerdo.....p. 51
   1.2. Dibujo y símbolo: la divagación del pensamiento.....p. 54
   1.3. Producción y lectura del dibujo: lo lúdico del enigma.....p. 57
   1.4. Dibujar como técnica.....p. 63
2. Los personajes dibujan.....p. 64
   2.1. Enfrentarse a la fragmentación.....p. 65
      2.1.1. Historias e identidades.....p. 66
      2.1.2. El dibujo y el vértigo.....p. 72
   2.2. Dibujar para habitar el tiempo.....p. 76
      2.2.1. El dibujo como tarea solitaria.....p. 77

2.2.2. Dibujar para comunicar(se)....p. 85
2.2.3. Dibujar en plan collage: el distanciamiento del montaje....p. 90

2.3. Dibujar para habitar la fragmentación....p. 98

3. Del vivir dibujando....p. 106

Capítulo 3. La herencia de *El cuarto de atrás* en *Visión de Nueva York*....p. 108

1. En busca del cronotopo de *El cuarto de atrás*....p. 111
1.1. El desorden del espacio....p. 111
1.2. El paso del tiempo....p. 119

2. En busca del interlocutor de *El cuarto de atrás*....p. 125

3. En la frontera de *Visión de Nueva York* y *El cuarto de atrás*....p. 136

Conclusiones....p. 139

Bibliografía....p. 142

Agradecimientos....p. 152

Introducción

Invitada como *Visiting Professor* por un trimestre a dar clases en el Barnard College de Columbia University, entre octubre de 1980 y enero de 1981, Carmen Martín Gaite acoge con gratitud, entusiasmo y fascinación la dinámica vida en Nueva York. La variedad de estímulos que le ofrece la ciudad, en su primera larga estancia en Estados Unidos, origina una serie de collages que la autora recoge en un cuaderno titulado *Visión de Nueva York.* El diario-collage es el testimonio visual exclusivo de la experiencia en la ciudad neoyorquina. Además, el cultivo de la imagen y del collage coincide con la suspensión del proyecto de *El cuento de nunca acabar*, investigación que había surgido por una necesidad personal de renovación literaria y, por consiguiente, por la voluntad de reanudar la producción novelesca. Durante su estancia en Virginia en 1982, Carmen Martín Gaite decide publicar *El cuento de nunca acabar* como proyecto inconcluso; los viajes a Estados Unidos continúan y con ellos vuelve, por fin, el impulso literario. A partir de la publicación de *Caperucita en Manhattan* (1987), de hecho, la autora da a la imprenta las novelas que más éxito tuvieron entre el público y la crítica en el ámbito español e internacional. Así, después de la experiencia americana, Carmen Martín Gaite se convierte, gracias a su literatura, en una de las autoras más conocidas y apreciadas por el mundo editorial y académico del siglo XX.

Es evidente que la primera larga estancia en Nueva York forma parte de una etapa fundamental en la vida y obra narrativa de Carmen Martín Gaite. Se trata de un período de tres meses en que la renovación literaria se pone en marcha superando el estancamiento de la escritura. El mundo académico ha podido entender su valor solo en la última década, a partir de la publicación de *Visión de Nueva York* en 2005, pero siguen siendo escasos los estudios que consideran el papel de la imagen y del collage en su literatura. Al estar convencidos de que ya no es posible acercarse a la obra de Carmen Martín Gaite sin considerar el papel del medium visual, el presente trabajo tiene el fin de observar su empleo a la luz del debate contemporáneo acerca de la imagen.

Ahora más que entonces el mundo vive bombardeado por una multiplicidad de imágenes visuales, verbales o digitales de diferente procedencia – científica, periodística, publicitaria, televisiva o cinematográfica, etc. – y resulta todavía muy complicado considerar la producción y la lectura de imágenes como parte integrante de la cultura de la sociedad contemporánea. En efecto, investigar sobre el mundo y sus imágenes significa llevar a cabo un esfuerzo interdisciplinar que considere todo tipo de experiencia *visual* – y no solamente las realizaciones artístico-figurativas o 'informativas'– como una acción *cultural* y *social* determinada por el contexto en que se produce. Así, los estudios teóricos contemporáneos han tratado de ampliar el conocimiento de la *cultura*

visual interrogándose sobre la imagen y su capacidad de plasmar la realidad proporcionado una diferente experiencia del sentido de las cosas. Efrentándose al logocentrismo dominante, a partir del así llamado 'giro icónico', en época reciente se ha llegado a considerar la imagen como una unidad de sentido que genera saber a través del trabajo con la materia.

De ahí, evidentemente, lo visual se ha convertido en un tema de estudio fundamental para la investigación filosófica, psicoanalítica, histórico-literaria y lingüística y se ha mostrado pronto en qué terminos la imagen cumple con un papel fundamental para conocer la relación entre el sujeto y el mundo. En particular, la facultad de la mirada con su poder cognoscitivo y las estrategias representativas del lenguaje verbal y visual siguen abriendo interrogantes acerca de la imagen: ¿Cuál es el papel de la mirada en el proceso de conocimiento del mundo y de la dimensión del inconsciente? ¿Cómo la imagen plasma la realidad? ¿Cómo produce sentido? ¿Cómo se diferencia de la representación *verbal*? ¿Se puede *decir* la imagen? ¿Se puede *leer* la imagen? ¿Cómo colaboran *logos* e imagen para representar la experiencia?

Todo esto y mucho más se abordará en este trabajo, investigando sobre el papel de la imagen verbal y visual en el mundo de Carmen Martín Gaite, con el apoyo de los teóricos de la imagen más importantes en ámbito ontológico y psicoanálitico – como Merleau-Ponty y Lacan –, semiótico y filosófico-hermenéutico, como Eco, Ricoeur, Krauss y Didi-Huberman, entre otros. De hecho, antes de que la cuestión resultase tan apremiante para el debate internacional, a lo largo de su vida, la autora se adentra en el universo visual y conoce la natural atracción del lenguaje por la producción de imágenes hasta entender que no se puede escribir sin ellas. Carmen Martín Gaite afronta la problemática relación entre imagen y escritura y llega a crear un mundo narrativo en que el lenguaje del *logos* coopera con el código visual en sus distintas declinaciones.

Creando productos intermediales, cuando todavía no se había abarcado la intermedialidad como fenómeno independiente de relación medial, se verá en este estudio cómo la autora emplea la técnica expresiva del dibujo y la disposición del collage tanto en la práctica cotidiana como en el interior de sus novelas a través de un proceso de transposición verbal. Es el acicate para nuevas e inéditas posibilidades creativas. Asimismo, reconstruyendo la historia de la coincidencia entre el cultivo de la imagen, la superación de la crisis literaria y la renovación narrativa a partir de la experiencia en Nueva York, será posible aprender que Carmen Martín Gaite ha aceptado el reto más candente, renovar su literatura – su mirada particular hacia la vida – para representar de manera más difuminada y polisémica las vivencias de la criatura humana a través de la imagen.

Capítulo 1 | La poética de lo fragmentario

> Con la exigencia de los años se va desvelando, por otra parte, la fugacidad de todo, lo fragmentario. Y hay que asumirlo así para llegar a la sabiduría (a la única que podemos aspirar). (Martín Gaite 2002a: 662).

La relación que Carmen Martín Gaite establece entre vida y literatura puede explicarse con el principio de los vasos comunicantes: el líquido de lo experimentado – los pensamientos, las sensaciones y las vivencias – se encuentra en el mismo nivel en ambos vasos porque estos comunican entre sí y tanto si se aumenta o se pierde cantidad de líquido en un vaso, el otro cederá el suyo para que se mantenga el equilibrio entre ellos y el nivel de líquido sea el mismo. Por esto, cada vez que un crítico se acerca a la obra de Carmen Martín Gaite no puede considerar la literatura y la vida por separado porque, por un lado, las carencias – como las pérdidas de líquido – y los éxitos– como las ganancias – se darán tanto en la literatura como en la vida; por otro, la vida y la literatura se servirán siempre mutuamente para encontrar un equilibrio.

Esta comparación es una consideración preliminar para empezar a reconstruir esta historia con dúplice protagonista, la literatura y la vida de Carmen Martín Gaite, en que a la autora se le ha ido desvelando progresivamente «la fugacidad de todo, lo fragmentario» (Martín Gaite 2002a: 662). Este capítulo tiene el objetivo de explicar en qué términos estos aspectos le se han desvelado a la autora y en qué consistían; cómo han podido mostrarle los límites de la palabra en la representación de la experiencia y cómo, una vez aceptado el reto que le proponían, se han convertido en un medio literario a través del cual contar la vida y contarse de forma nueva, llegando así a la sabiduría, a aquel «grado más alto de conocimiento» (DRAE 2015: s.v.) en torno a la vida y a la literatura.

El mayor mérito de Carmen Martín Gaite ha sido el de hacer de la humildad el arma exclusiva con que ganarse esa sabiduría. Con esto, se hace referencia a la humildad intelectual que le hacía odiar cualquier forma de aplicar 'letreros' a la variedad del conocimiento y que, en primer término, le hizo evitar «hacer teoría de nada, sólo contar lo que hay que contar» (Martín Gaite 2002a: 276). La renuncia 'humilde' a crear una «teoría coherente y correcta» (Martín Gaite 2002a: 276) comporta, entonces, la 'sabia' predilección por una narrativa más fluida, mudable, potencial y vital en la que cualquier posición conceptual sea deliberadamente dinámica, incompleta e indeterminada para percibir así «a sense of the narrative writing itself as it is written» (Wood 2010: 221), puesto que «El logos de la narración no es mío ni de nadie, es un río [...] donde cualquiera puede inclinarse a beber» (Martín Gaite 2002a: 276).

En segundo término, con humildad se hace referencia a esa primacía que siempre se conserva para la literatura en detrimento de la soberbia de un único punto de vista, el del narrador que suele imponer al lector su propia visión del mundo. La humildad con que Carmen Martín Gaite se confronta con el conocimiento se debe a su fe en la superioridad de la narración como instrumento de supervivencia. De hecho, la autora es una 'sobreviviente' del nihilismo que caracteriza cierta parte de los escritores en el período de posguerra. La desolación que habían dejado las atrocidades de las guerras europeas – la Guerra Civil, para el caso español, y la Segunda Guerra Mundial – despierta una nueva atención por la existencia humana y difunde una filosofía de la angustia en los principales pensadores de aquel entonces. Entre ellos, se destacan en particular las teorías existencialistas del filósofo francés Jean-Paul Sartre, quien pone en el centro de la cuestión filosófica la existencia del ser humano y su relación con la realidad exterior, en una lucha continua para no perder la identidad (Jurado Morales 2003a: 37-40). Los autores coevos, reunidos en la así llamada 'Generación del medio siglo', tienen una deuda con el existencialismo (2003a: 39) y producen novelas de corte realista con una particular sensibilidad existencial que trata principalmente de la incertidumbre de los destinos humanos y la ausencia de la comunicación (Pedraza, Rodríguez 2000: 159). Frente a la incomprensibilidad de la existencia, a la abulia provocada por la angustia de vivir que Carmen Martín Gaite lee en *La náusea* de Sartre ya a partir de 1948, la autora reacciona 'habitando' todo lo que no entiende ni puede demostrar: «En lugar de concebir la existencia como paso de la nada a la nada, Carmen Martín Gaite acepta en cambio su circunstancia como un hábitar lleno de herencias y posibilidades, un "todo" en el cual sumirse en vez de objetivarlo con conceptos indemostrables» (Pittarello 2011: 9).

Como la autora explica en 1980, en el artículo «Se ha muerto de náusea» publicado en *Diario 16* y recogido sucesivamente en *Agua Pasada* (Martín Gaite 1993: 328-329), Sartre se ha muerto de náusea porque no ha sabido poner en práctica el núcleo de su propia doctrina, el hecho de empreñar de extraordinario todo lo banal a través del oficio del contar. De esta forma, ha sucumbido a sus teorías en torno a la angustia del vivir y no ha llegado a entender que: «En eso reside todo. En que, mientras el corazón no se pare ni nos aburramos de vivir, se conserva ese supremo aliciente de la vida: el de seguir contando historias» (Martín Gaite 1993: 329).

De hecho, la escritura para la autora es la expresión del deseo de ver el mundo de manera diferente y de articularlo en la narración de forma que todo lo que es pluralidad, duda, casualidad y ambigüedad pueda emplearse como fuerza creativa y vital (Wood 2010: 228). Como Carmen Martín Gaite declara a Mary Sol Olba en una entrevista de 1984, si la literatura se satisficiera con representar la vida de una única forma y acabara de ser un continuo desafío hacia la realidad, se convertiría en rutina y ella dejaría de escribir: «La literatura me ofrece ese margen lúdico para

recrear la realidad, para ser capaz de inventarla constantemente, cosa que no siempre se puede decir de la vida. Escribir me permite, ante todo, realizar esta trasposición del afán de estar vivo» (Olba 1984: 19).

Además, esta capacidad de reinventar la realidad y superar los obstáculos cognoscitivos que la vida propone constituye el estímulo creativo de la literatura no solamente para el autor sino también para el lector, es decir, el interlocutor sin el cual no se podría considerar completa ninguna narración. La palabra entregada al lector, para Martín Gaite tiene que conservar su vertiente 'lúdica' con el propósito de estimular la lectura y convertirse en «una especie de juego de adivinanzas propuesto para que él tenga deseos de descifrarlos» (Medina 1983: 191). De hecho:

> La literatura está hecha para despertar, para encadilar, para fascinar y para entretener. La primera cosa que debe tener presente tanto un narrador oral como un escritor es el de tratar de hacer pasar a otro por el mismo camino que uno recorre, pero con placer. Es decir, que sea divertido en el sentido de divertir, DI-VER-TIR, DI-VER-TIR, etimológicamente considerado, quiere decir hacerle a uno separarse de sus preocupaciones habituales. (Medina 1983: 191-192)

Para Carmen Martín Gaite, entonces, tanto en el momento de elaboración del texto – «aventura solitaria y apasionada» (Martín Gaite 1997: 62) – como en el momento de su divulgación se debe tener fe en la escritura: mientras en la elaboración el autor escribe para *encontrar* – sinónimo de *inventar* – un camino en busca de lo improbable, en el acto de divulgación el papel del lector o del crítico es el de completar ese improbable, trasformándolo porque es justamente esa «mirada ajena la que ilumina lo que hemos querido decir» (Martín Gaite 1997: 62).

En tercer y último término, la humildad con la que Carmen Martín Gaite logra acceder a la sabiduría se encuentra en el hecho de haber guardado siempre un amor por la libertad expresiva que la literatura le proporcionaba. Su propia contribución al mundo ha sido, en efecto, el hecho de dejarse sostener por una ética que hace de la escritura el único camino para tratar de contar lo incomprensible. De esta forma, la autora no ha dejado nunca de buscar en el arte del contar una forma de supervivencia aún «sabiendo que la empresa es casi imposible» (Pittarello 2011: 9). En esta paradoja se encuentra la sabiduría de la humildad que le ha permitido a Carmen Martín Gaite encontrar una forma y un estímulo para seguir contando y abrirse así paso en la historia de la posmodernidad literaria.

La autora tendrá que enfrentarse con la decostrucción del logocentrismo, una ruptura con el discurso racional que, una vez deconstruido, muestra cómo «el significado es víctima del valor polisémico del significante, y cómo el texto se diluye en múltiples significados que cancelan la noción de un significado único y trascendental» (Sobejano 2003: 14). Como se verá de aquí en adelante, la autora por el contrario hallará la forma para seguir contando, combinando el modelo estético con la narración (Márquez 2005: 133) para elevar la realidad incomprensible a imagen

significativa y hacer de la verdad una experiencia de tipo estético (Pittarello 2011: 9). A esto se le añade también la progresiva confianza en la fragmentación creada gracias al empleo del lenguaje visual del collage, una práctica capaz de relatar la incertidumbre del vivir y de proporcionar significados incumplidos.

La sabiduría de la humildad de Carmen Martín Gaite le abre paso en la posmodernidad también en el sentido último de su literatura, el estímulo para seguir contando. La posmodernidad, tal como la define Oleza (1996), es aquel estado en que resulta cada vez más necesaria «la comprensión que las explicaciones, más la indagación y la pregunta que las respuestas. La indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre posmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas» (Oleza 1996: 42). En la autora ya se ha visto cómo la falta de entendimiento se convierte en una oportunidad para seguir interrogando a la vida porque, en todo caso, «las contradicciones de lo acontecido [...] mantendrán abierta esa herida que es el deseo de seguir mirando y de seguirse preguntando siempre ¿por qué?» (Martín Gaite 2002a: 162). Se trata de una forma de *epojé*, una suspensión de juicio, que no coincide con la voluntad cartesiana de negarlo todo sino que soporta la necesidad de seguir preguntándose el porqué de las cosas, sin necesariamente encontrar una respuesta racional para la totalidad del conocimiento. «Il mondo esistente esiste in modo interrogativo» escribía Merleau-Ponty en *Il visibile e l'invisibile* (1993: 123), porque no es el sujeto en sí, sino el ser quien existe en cuanto interrogación continua, y la filosofía encuentra su verdad absoluta al poner el mundo entre comillas (Merleau-Ponty 1993: 127).

Finalmente, este capítulo tratará de reconstruir la historia de la progresiva asunción del fragmento como paradigma de la experiencia vital y como medio creativo y más adecuado para representarla en literatura. Para hacerlo se utilizará principalmente la palabra de Carmen Martín Gaite, siguiendo la evolución de su pensamiento en torno a la vida y a la literatura tal como se presenta en la colección de sus 'diarios', los *Cuadernos de todo* (Martín Gaite 2002a), y en un momento dado se vuelve a restructurar en *El cuento de nunca acabar* (Martín Gaite 2009). En el primer apartado se observarán, en particular, las primeras reflexiones de Carmen Martín Gaite en torno a la insuficiencia representativa del *logos* para relatar la complexidad de la existencia. A lo largo del proceso de renovación literiaria, se mostrará cómo la autora llegará a la comprensión de la imposibilidad de crear un discurso racional capaz de explicar la vida. En el segundo apartado, se verá cómo la experiencia norteamericana y la realización del diario-collage *Visión de Nueva York,* realizado en otoño de 1980, influyeron sobre la aceptación del fragmento sea como paradigma del límite del conocimiento y de representación de la vida, sea como medio alternativo para expresarse renunciando al *logos* en favor de la imagen. En el tercer apartado, finalmente, se hará cada vez más

evidente la relación entre la escritura y la mirada, dos formas de comunicación análogas, cuyo lenguaje se adaptará a la retórica del fragmento con el cual se puede contar la incertidumbre de la vida y seguir sacando creatividad de ella. Todo esto, entonces, ha sido posible gracias a la constancia con que Carmen Martín Gaite ha sabido encontrar una sabiduría de la humildad intelectual confiando, si se acepta la comparación, en el principio de los vasos comunicantes porque la literatura y la vida saben siempre cómo volverse a equilibrar mutuamente.

1. La imposibilidad de abarcarlo todo

El principal argumento de este apartado es la búsqueda de renovación literaria que Carmen Martín Gaite lleva a cabo a partir de la conciencia de que el lenguaje literario es insuficiente para contar la experiencia de la vida en todas su acepciones. Para entenderlo, es necesario poner en relación los *Cuadernos de todo* con el proyecto de *El cuento de nunca acabar*: por un lado, los primeros son el origen del proyecto de teoría literaria del segundo, en ellos se encuentran las reflexiones que llevarán a la autora a empezar el trabajo de recapitulación teórica; por otro, porque la decisión de dejar inacabado *El cuento* coincide con una vuelta al orden originario de los *Cuadernos de todo*, tanto que en su apéndice se transcriben apuntes sacados de los diarios. Por ello, antes se explicará más detalladamente el contenido y el valor de los *Cuadernos de todo* para luego explicar ese 'camino de ida' hacia *El cuento de nunca acabar.* Sucesivamente, se ahondará en el proyecto de este libro tratando de desarollar sus temáticas centrales y, finalmente, se enfocarán las motivaciones de la ruptura. Se verá qué trata ese 'camino de vuelta' hacia los *Cuadernos de todo* y qué consecuencias comporta en la poética de Carmen Martín Gaite.

1.1. Los *Cuadernos de todo*

Los *Cuadernos de todo* son una fuente de análisis indispensable para entender el proceso de elaboración de reflexiones en torno a la vida, a la literatura de la autora y para acceder a los trabajos provisionales de sus novelas o proyectos no-fictionales (Blanco López de Lerma 2010: 234). Esta colección es, de hecho, una recopilación de treinta y seis diarios, realizados entre 1961 y 1992, y un apéndice donde se recogen unas páginas sueltas, «Fragmentos inéditos y notas fugaces» (Martín Gaite 2002a: 641-669), y es el resultado de un trabajo de colaboración editorial llevado a cabo tras la muerte de la autora entre su hermana Ana María Martín Gaite y la estudiosa Maria Vittoria Calvi.

Para la crítica resulta complicado asignar estos diarios a su propio género, puesto que cada *cuaderno* se presta a ser más 'de todo' que una tarea de transcripción cronológica del día a día.

Rafael Chirbes, quien se ocupa del prólogo a la edición de la obra, los considera como «cuadernos de limpio» – «textos muy coherentes en su lógica y cuidados en su forma literaria» (Martín Gaite 2002a: 21) – que ejemplifican la historia del «continuado intento», del esfuerzo del contar, para rescatar el tiempo con la literatura, el afán para fijar lo pasajero y evitar que desaparezca lo que se escribe (Martín Gaite 2002a: 21). De hecho, la autora vivía la práctica del diario como una tarea natural que le permitía transcribir las impresiones surgidas de lo experimentado o de lo pensado: «me parece algo tan natural eso de ir apuntando cosas, impresiones, como para fijarlas y que quede algo de lo que has visto o pensado» (Gazarian Gautier 1981: 10).

Escribir un diario, así como escribir cartas, es una tarea parecida al proceso de anotación explicado por Foucault con el término griego de *hupomnĕmata*, una actividad de auto-reflexión que tiene el fin de apuntar lo que se acaba de decir, ver, escuchar o sentir (Blanco López de Lerma 2010: 236) y compartirlo, comunicarlo con un hipotético interlocutor, ajeno o coincidente con respecto al yo: atrapan lo fugaz y reproducen la vida de forma fragmentaria. Los *cuadernos*, además, no solo constituyen la conexión entre la vida y la obra de la autora, con sus momentos de entusiasmo y los de depresión, sino que también guardan testimonio del poder terapéutico de la escritura, una forma de encontrar una tabla de salvación en los momentos de dificultad o de crisis. Así como explica el estudio de Blanco López de Lerma (2013), esto se observa incluso en las novelas de la autora, donde los personajes envían cartas o escriben diarios porque es su oportunidad para contar el yo y tomar el control de su propia historia; son su espejo metafórico, una mirada desde fuera que devuele el reflejo del yo (Blanco López de Lerma 2013: 48).

A medias entre una tarea metaliteraria y una oportunidad expresiva y autorreflexiva, los *Cuadernos de todo* constituyen una fuente esencial para el crítico que sabe observar la propiedad terapéutica y creativa de la escritura privada. Efectivamente, en ellos se observa el «lugar de convergencia» de los «géneros de la escritura del yo» (Pozuelo Yvancos 2014: Kindle). Está el diálogo que la autora lleva a cabo con los autores que leía, apuntando reflexiones, haciendo crítica y trascribiendo reseñas o artículos sobre sus lecturas. Como explica ella misma, esos *cuadernos* «surgieron cuando me vi en la necesidad de trasladar al papel los diálogos internos que mantenía con los autores de los libros que leía» (Martín Gaite 2002a: 264). La autora se emancipa así de la narración egocéntrica (Pittarello 2011: 11), integrando la palabra ajena en la propia porque, como recuerda Calvi (2003: en red), «el placentero ejercicio de 'copiar' frases de otros para vivificarlas» es una forma para «meterlas en tu contexto, traducirlas a tu lenguaje, entender a través de otro» (Martín Gaite 2002a: 357).

A esta tarea se añade la de transcribir la historia de su escritura, el proceso de elaboración de las novelas que se observa tanto a lo largo de su realización, tal como testimonia la presencia de

fragmentos y versiones diferentes de sus obras, como en las sensaciones autoriales que acompañan la elaboración, un material de «*crítica genética* o *genética textual*» (Pozuelo Yvancos 2014: Kindle). Los *Cuadernos de todo* acaban por funcionar como el cuaderno de bitácora (Blanco López de Lerma 2013: 75), tarea que la autora intenta empezar en el *Cuaderno* 16 (Martín Gaite 2002a: 381-385), el anejo a la redacción de la biografía del conde Guadalhorce realizado a partir del 9 de mayo de 1976, y que luego recupera en el artículo de 1980, «Retahíla con nieve en Nueva York», contenido en *Agua Pasada* (1993: 26-32):

> Lo que echo de menos, al cabo de mis diferentes trabajos que desembocaron en un libro nuevo [...] es no haber llevado, paralelamente a la labor mediante la cual el libro se iba configurando, un diario donde se diera cuenta de los altibajos y avatares de su elaboración, una especie de cuaderno de bitácora para registrar la historia de lo que iba pensando y sintiendo, de lo que me movía a escribir y de cómo el hecho de escribir influía en mi humor y lo modificaba. (Martín Gaite 1993: 30)

Es así como el valor de los *Cuadernos de todo* se encuentra en el conjunto porque guarda el testimonio del oficio, de la constancia y de las diferentes manifestaciones de la escritura. A ellos se podría aplicar en parte la definición que Sobejano propone para el género de novela ensayística pensando en el diario peculiar de Luis Goytisolo, *Diario de 360 grados*, o sea, un«ejercicio del contar con modulaciones varias: reflexión, imaginación, crítica, sátira y poesía» (2003: 111). Pero, en realidad, para estudiar los *Cuadernos* hace falta considerar antes que nada la idea que los originó, les dio el título y le abrió a la autora un mundo del cual le fue imposible deshacerse.

Los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaite tienen su mayor peculiaridad en el motivo de su origen, cuando la autora recibe el primer *cuaderno* como regalo de cumpleaños por parte de su hija. Es el 8 de diciembre de 1961 y, a partir de esta fecha, la escritura diarística se conjuga con un ejercicio sin límites impuestos. Marta le regala a la autora la posibilidad de «meterlo todo desordenado y revuelto» (Martín Gaite 2009: 48), dándole un espacio donde todo puede meterse «según fuera viniendo» (2009: 48). Los *cuadernos* son «diarios en libertad» (Calvi 2003: en red) porque carecen de la presión asociada a la publicación y no hay procupación por la exhaustividad de los temas expuestos: «she noted down any idea that came into her head no matter how developed or underdeveloped it may have been» (Blanco López de Lerma 2010: 236).

En los *cuadernos*, entonces, desfilan personajes y lugares, reflexiones, apuntes de lecturas, ejercicios de inglés, relatos de sueños, ideas y fragmentos para novelas que a veces se desdoblan, confluyen en otras o se quedan a la espera de una continuación. «Diario, autobiografía, ensayo y creación literaria forman un todo inextricable, una auténtica obra total, cuyos heterogéneos componentes quedan fundidos en el mismo proceso de elaboración» (Calvi 2003: en red), componentes a los que el crítico puede acceder 'libremente' para confrontarse con el más genuino conjunto de pensamientos esbozados por Carmen Martín Gaite, donde lo exterior se interioriza y

se plasma en palabras: un «continuo gioco di vedere e raccontare se stessi da una distanza variabile, con lo sguardo sempre rivolto allo specchio dell'altro» (Calvi 2002: en red).

1.2. De la crisis: el camino de ida

Tras la lectura de los *Cuadernos de todo* (2002) es posible tener una visión más amplia del recorrido de la poética de Carmen Martín Gaite y entender mejor las pautas que la llevaron a renovar progresivamente su forma de novelar, ya después de su primera novela *Entre visillos* (1954). Al parecer, las primeras anotaciones sobre un sentimiento de crisis literaria se remontan a los años '60 y más precisamente coinciden con la preocupación de envejecer. De hecho, en el apartado titulado «Síntomas de envejecimiento. Lo insensible», en el *Cuaderno* 3, la autora percibe el paso del tiempo con «inmensa melancolía» (Martín Gaite 2002a: 111) y se le hace prioritario captar un sentido en las cosas de la vida. El miedo a la vejez no se da, entonces, con la observación de un cambio físico sino se produce tras un cambio íntimo, debido al miedo a «quedarse cada vez más solos con añicos que no se saben pegar para construir el rompecabezas. Y el deseo de hacerlo y la inseguridad» (Martín Gaite 2002a: 111). La vida, entonces, se percibe como una sucesión de rompecabezas, cuyas piezas se ha tratado de ordenar pero que se han quedado sin recomponer; por eso, «abruman pidiendo su sitio en un contexto más amplio» (Martín Gaite 2002a: 111). Ahora, como antes, se quiere «entender nada más por qué ha habido tan poco tiempo [...] por qué tenemos las manos tan vacías» (Martín Gaite 2002a: 112).

Este malestar continúa en el *Cuaderno 4*, unas hojas sueltas recogidas sucesivamente, en las que la autora vuelve al tema del envejecimiento y a la añoranza de un tiempo pasado porque «la vida es una navegación sobre el río del tiempo» (Martín Gaite 2002a: 139) y porque sería un alivio superar la dificultad de ponerse a escribir. La escritura, de hecho, es una tarea que le haría aprovechar el tiempo y la ayudaría a acudir a la llamada de las cosas y las personas, para mirarlas y atenderlas, sería una señal frente a los peligros de la vida, para evitarlos (2002a: 140). En este cuadernito se recogen también las hojas que constituirán el capítulo de *El cuento de nunca acabar* «Ruptura de relaciones» (Martín Gaite 2009: 213-230), de cuya importancia se tratará más adelante. Pero de momento baste con decir que la autora durante estos días se da cuenta de que, aunque lograra a través de la palabra ordenar las ideas (Martín Gaite 2002a: 140) y recuperar las experiencias como si estuviera dibujando, «todo lo que se ve exactamente igual a como es» (2002a: 141), todo esto ya no la satisfaría porque las formas le resultan insuficientes para expresarse (2002a: 142).

A partir de esta toma de conciencia, se observa una serie de altibajos en la relación de la autora con el poder representativo de la escritura. En el *Cuaderno* 10, por ejemplo, durante el verano de

1974, empiezan las preguntas en torno al oficio literario – «¿Para qué se escribe?»; «¿Cómo empecé a escribir?» (Martín Gaite 2002a: 214) – y con ellas llega la percepción de que la narración ha perdido su poder ordenador. Al recordar los momentos de curiosidad de su hija Marta, cuando quería conocer las orígenes de su conciencia profesional – «los antiguos 'cuéntame'» de la Torci (Martín Gaite 2002a: 214) – Martín Gaite se da cuenta de que le resulta complicado superar la simultaneidad con que los recuerdos le vienen a la memoria: «no comprendía que no me acordara de qué libros leí primero que otros, de qué pensaba, de cómo vestía, de cómo empleaba cotidianamente mi tiempo» (Martín Gaite 2002a: 214). Efectivamente, lo más dificil de la escritura es «el cómo de las narraciones, cúando una cosa y cuándo otra, constituye su esencia» (2002a: 214).

Al mismo tiempo, sin embargo, en el *Cuaderno* 11, la autora entiende que en literatura «todo es cuestión de ordenación» y que la narración «es una exigencia. Si no se cuentan las cosas, forman montoneras» (2002a: 227). Esta contradicción funciona, así, como estímulo para emprender 'un camino de ida' hacia la reconciliación con la escritura y en esta búqueda se inserta el nuevo *reto* para la autora: encontrar una nueva forma de contar. Este camino de ida, entonces, empieza en los *Cuadernos de todo*. En efecto, unos días antes de marcar el comienzo de su proyecto literario, *El cuento de nunca acabar*, Carmen Martín Gaite reflexiona sobre sus *Cuadernos de todo* y aprecia la forma de escribirlos, «así, al salto» (2002a: 241). De ellos aprecia la falta de etiquetas, la dificultad de definirlos según un género o de encontrar un único punto de vista. También le gusta la abertura de una obra que le deja al lector la responsabilidad de sacar consecuencias. Tras estas consideraciones surge también el proyecto de una nueva narración, es decir, la necesidad de que «hay que escribir de otra manera menos definitiva, más rota» (Martín Gaite 2002a: 241).

1.3. *El cuento de nunca acabar*

El cuento de nunca acabar se 'pone en marcha' el 27 de octubre de 1974, como la autora apunta en sus *Cuadernos de todo* (2002a: 300). Nace de la exigencia, como ya se ha anticipado, de empezar un camino de reconciliación con la escritura en busca de una nueva forma de narrar que le permita «salir a la luz desde las tinieblas de la caverna donde se hacina el verbo sin orden ni concierto, salir del caos: empezar, en suma» (Martín Gaite 2002a: 300). Para analizar su contenido y observar cómo sus páginas guardan el testimonio tanto de la prosecución de una crisis literaria como de la revelación del camino para superarla, se pondrá en relación la opinión de la crítica con los contenidos expuestos en los siete prólogos de la obra (Martín Gaite 2009: 23-63). Sucesivamente se analizará el tercer capítulo, «Ruptura de relaciones» (Martín Gaite 2009: 213-230), observando cómo la relación entablada con los *Cuadernos de todo* influye en la decisión de dejar el proyecto

inconcluso. Finalmente, se podrá trazar un cuadro de conjunto de las conclusiones a las que la autora llega en los años '80.

Desde su comienzo, *El cuento de nunca acabar* es un proyecto literario que se presenta cada vez más como un híbrido entre la experiencia autobiográfica y las reflexiónes ensayísticas en torno «a las motivaciones del decir, el contar y el inventar» (Martín Gaite 2005: 13). En él la autora prefiere la reflexión sobre la escritura a través de los acontecimientos personales y crea una especulación intuitiva a partir de lo autobiográfico (O'Leary, Ribeiro 2008: 209). Efectivamente, *El cuento* supone para la autora una decisión «inevitable» para elaborar en un único trabajo el «material fragmentario, captado en vivo», anotado en diferentes ocasiones a lo largo de su vida. Si bien el comienzo tiene una fecha, *El cuento* es un ejercicio llevado a cabo durante una vida entera, es un «propuesta práctica» (Guelbenzu 2009: 11) que la autora le hace al lector para invitarlo a adentrarse en el mundo de la narración, una actividad que atañe más la vida que la teoría literaria. Y para que el lector se sienta invitado y no obligado a entrar, la autora inserta anécdotas personales o colectivas para explicar su idea en torno a la narración oral y escrita, a la naturalidad y al origen de la exigencia de narrar, a la importancia de los interlocutores (Guelbenzu 2009: 11): «Empecé este libro en otoño de 1974, por ponerle una fecha de comienzo, porque ya mucho antes de empezarlo estaba pensando en este tema. Lo terminé este año en Virginia y se publicará el año que viene en enero [1983]. Es [...] un injerto entre ensayo o novela o ensayo y narración» (Medina 1983: 187).

Es así como la vida y la reflexión narratológica acaban por coincidir, como explica la autora en esta entrevista de 1982, unos meses antes de la publicación de *El cuento* en enero de 1983. Pero el camino para llegar a la decisión de terminarlo es muy largo puesto que, desde su comienzo, en el primer prólogo, la autora justifica su perplejidad acerca de la finalidad del proyecto, explicando el mensaje que el título anticipa. *El cuento de nunca acabar* es un *cuento* porque contar es un «asunto cuya solución se retarda indefinidamente» (Martín Gaite 2009: 27), pero que es «el único y primigenio afán compartido por todos los humanos» (Martín Gaite 2002a: 300); mientras es *de nunca acabar* porque «un cuento contado con verdadera afición, si no mediara la fatiga, no tendría porqué acabar, sería un perenne estado placentero discurriendo hasta la hora de la muerte» (Martín Gaite 2009: 29).

Concebido como una exigencia natural, *El cuento de nunca acabar* ya en su título alude a la condición de la escritura que es siempre «irremediablemente fragmentaria» (2009: 29), una solución que, a pesar de que se encierra entre las tapas de un libro, no se necesitaría porque su existencia está abocada a lo incompleto. La fragmentariedad desde la cual se percibe el proyecto es una primera señal de una actitud nueva que se origina tras la aceptación de la incapacidad de

abarcar una visión de conjunto con el lenguaje. Es la conciencia de una ruptura que había motivado el comienzo del proyecto y que la autora metaforiza con la imagen de unas torres de marfil quebradas, título del segundo prólogo de *El cuento*.

Ya la presencia de siete prólogos ejemplificaría la ruptura con la estructura convencional de una obra ensayística y manifiesta la dificultad de resumir el contenido, los objetivos y la estructura de *El cuento*. A contracorriente, el libro trata de preservar la espontaneidad de sus paseos mentales, es decir, de captar con la mayor autenticidad el fluir de sus pensamientos a través de la «neutralización de pura conciencia» (Martín Gaite 2005: 23) porque la autora está convencida de que solo de esta forma se facilita la salida del caos de la vida y la composición de una narrativa (O'Leary, Ribeiro 2008: 210-211). El verdadero objetivo de *El cuento* es el de crear un discurso metaliterario que ensaya su propio fluir, puesto que la narración nunca puede aspirar al resumen. Hay que tener el tiempo «para que el que escucha pueda tener el estado de ánimo adecuado para escuchar» (Medina 1983: 187).

La ruptura, entonces, se da realmente con el cambio de intento. Antes escribir consistía en un mecanismo de defensa, un natural proceso de tránsito del caos al orden, de la vida a la palabra, pero esto ahora ya no resulta suficiente porque se ve como una limitación (Martín Gaite 2009: 35). Para el narrador no solo es imposible sino también insuficiente mirarse en lo escrito como en un espejo que le dé seguridad. Ahora solo puede exigir de la palabra el «balbuceo» de «sacar *algo* del caos» (2009: 34. Cursiva nuestra). Carmen Martín Gaite, como siempre, no elabora una teoría sino que manifiesta un estado de ánimo que ha percibido la ruptura, una «maleza» que borra «el umbral de franco e insensible acceso entre la palabra y la vida » (2009: 36), y que ahora le pide que acepte la vida y la palabra como «retazos cuestionables, esbozos, moradas provisionales que no hacen más que acentuar mis incertidumbres y mi inercias» (2009: 36).

La salida a la inercia para Carmen Martín Gaite comporta encontrar la habilidad de pactar con la «sensación de totalidad» que sufre como una enfermedad existencial, puesto que «son síntomas que conozco de antiguo» (Martín Gaite 2009: 40). Para describir su sensación recupera un evento puntual de su vida en una noche veraniega cuando le asaltó el ansia de transferirlo todo a la palabra:

> «Tengo que escribir todo esto» pensaba, tratando de capitanear aquel crescendo de imágenes que amenazaban con sumirme en el sueño – pájaros salmantinos, Kant paseando por su Königsberg, cartas desde el cuarto de una pensión, el otoño pasado, mis cuadernos –. «Tengo que ponerlo todo tal como lo veo ahora, en el mismo orden. (Martín Gaite 2009: 40)

Pero este ímpetu narrativo pronto se escapa, como una mariposa, y la autora se da cuenta de que no logra escribir porque «es imposible fijar las sensaciones y que supondría, además, una traición aplicar un orden para convertir esos tramos de experiencia en letra, en papel, en la portada de un

libro, en cartas al editor hablándole de dinero y erratas» (Martín Gaite 2009: 41). Una vez aceptada la imposibilidad de abarcarlo todo, de mantener una reciprocidad total entre palabra y vida, la autora entiende que la única reacción posible es no dejar de escribir.

Así, el valor primigenio de *El cuento de nunca acabar* se encuentra particularmente en el hecho de renunciar a cualquier objetivo totalizador y presentarse, más bien, como un recorrido en lugar de una meta. Es como una «sugerencia» (Guelbenzu 2009: 12), un «viaje narrativo» en que el lector puede sentirse invitado a participar para salir «del escondite de lo prefigurado» y superar el miedo a «enfrentarse con lo imprevisible» (Martín Gaite 2009: 44). Tal como está haciendo el narrador de *El cuento,* hay que ponerse a contar sin miedo a perderse, porque solo de esta forma se podrán encontrar las «improvisaciones» que iluminan y ayudan a «entender los asuntos de que estamos tratando»: «Desatender las coartadas de la inercia siempre vale la pena» (Martín Gaite 2009: 45).

Una vez que se llega a perder el miedo a lo incierto, el viaje narrativo emprendido «hacia varias lunas» (Martín Gaite 2009: 56) encuentra la creatividad en su variedad porque cualquier intento de ordenación del material al que se echa mano para crear historias solamente puede valer como trabajo provisional. Siempre es mejor, en cambio, dejar el material fragmentado «sin atar» (2009: 60). Es así como al renunciar a crear una teoría de la narración es la divagación la nueva forma elegida para narrar la verdad: «Ninguna teoría puede ir consolidando la verdad mientras no se aventure por las veredas de la indagación, así que echaré a andar por esta orilla remota y desconocida tratando de explorarla, que a algún sitio llegaré» (Martín Gaite 2009: 62). Con este nuevo espíritu Carmen Martín Gaite se atreve a elaborar un texto en que se descarta cualquier método que no sea el de la confusión y aceptar de antemano la inclusión de discursos ajenos, desviaciones imprevistas de tema, versiones distintas del mismo acontecer y finalidades no anticipables. *El cuento de nunca acabar* se propone como un esfuerzo que la autora cumple para literalmente aprender a «perder el miedo», porque «lo importante es perder el miedo. Y volver a perderse sin miedo» (2009: 63).

Puestas estas premisas, resulta evidente que para dar vida a su proyecto la autora debió elegir una modalidad para ampliar sus reflexiones y lo hizo recuperando el material de los *Cuadernos de todo*, los escritos en que se conservaba ese proceso de reflexión desde su verdadero comienzo. En el *Cuaderno* 13 no solo se deja constancia de la fecha de comienzo de *El cuento* sino también se explica el método con el cual se seleccionará el material adecuado: Carmen decide «pasar en limpio» (Martín Gaite 2002a: 300) los cuadernos de apuntes precedentes y transcribir lo que tiene que ver con el asunto de la narración. Es un proceso parecido al acto del collage, un corta y pega para volver al origen y observar qué dicen los pensamientos del pasado, los fragmentos de discursos pasados, una vez recolocados.

Los *Cuadernos de todo* pueden considerarse como el cuaderno de bitácora[1] de *El cuento* (Blanco López de Lerma 2013: 76), porque en ellos se encuentra la incubación y los altibajos de su creación. La lectura paralela de estos dos escritos deja entrever los deseos poéticos compartidos en ellos, a lo largo de estos veinte años de realización: el rechazo de llegar a una teoría establecida y la búsqueda de una «estética de lo provisional e incierto» (Calvi 2003: en red). Los *Cuadernos* permiten acceder a la historia de *El cuento*, como resume Blanco López de Lerma en dos estudios (2010; 2013), con sus entusiasmos y sus desánimos[2], pero el vínculo más importante que se establece entre *El cuento* y los *Cuadernos* es lo que crea Carmen Martín Gaite para argumentar los motivos de la decisión de terminar *El cuento.*

De hecho, al comienzo, *El cuento* se presenta como una versión ampliada de los *cuadernos* y en él se quiere recrear el mismo «aire de divagación» (Guelbenzu 2009: 11); sin embargo, a *El cuento* se le exige un esfuerzo mayor, porque dentro de la divagación debe encontrar una «finalidad» (Martín Gaite 2009: 220). Como cuenta a Fernández Celia en 1974, Carmen está decidida a terminarlo pero es consciente de que «el material es muy amplio y es imposible hacer un índice provisional porque ya lo he hecho varias veces y siempre se me sale de sus cauces» (Fernández 1979: 171). Así, la dificultad de encontrar una conclusión no reside solamente en la dificultad de limitar la amplitud de material, sino también en la divagación que ha llevado la obra fuera de sus cauces. Finalmente, en el capítulo «Ruptura de relaciones», Carmen decide interrumpir el diálogo con su *cuento* y argumenta su elección recuperando un episodio de su pasado que encuentra en el *Cuaderno* 4. Este capítulo se convierte en una confesión donde la autora declara que fue un error intentar ordenar sus apuntes para alcanzar un sentido de conjunto (O'Leary, Ribeiro 2008: 217), porque el verdadero argumento de *El cuento* «era la dificultad misma de abarcarlo, de darle forma. Y mi mayor error fue el de intentar dársela» (Martín Gaite 2009: 218).

[1] En el capítulo «Ruptura de relaciones», Carmen Martín Gaite se reprocha no haber escrito un cuaderno de bitácora de *El cuento de nunca acabar* (2009: 216).

[2] En unos *Cuadernos,* por ejemplo, se observa el intento de ordenación de los apuntes para facilitar el desarrollo del proyecto literario (*Cuaderno* 13); se explica el motivo de la primera interrupción que coincide con la muerte de Gustavo Fabra, el primer interlocutor de *El cuento* (*Cuaderno* 15) y se accede al estado de ánimo que llevó a la autora a tomar la decisión de interrupción definitiva en los cuadernos de su estancias en Nueva York, en particular en el *Cuaderno* 29 (cfr. Blanco López de Lerma 2010; 2013).

1.4. El paseo en El Boalo: el camino de vuelta

Después del proceso de transcripción, ampliación y revisión de sus escritos, que corresponde al capítulo «A campo través» (Martín Gaite 2009: 65-211), la autora se da cuenta de que no es capaz de concluirlo. Pero esta decisión le permite también abarcar el sentido primigenio del libro, el móvil que la convenció de empezarlo. Se trata del hallazgo de una carpeta azul, «Frustraciones e incompletos», donde la autora había recogido unos papeles sueltos arrancados de un *cuaderno de todo*, de tapas duras, con rayas y de tamaño folio, que le inspiraba demasiado respeto – «pertenecía claramente al mundo del orden» (Martín Gaite 2009: 222) – para escribir en él. En estos papeles se guarda el recuerdo de un paseo que la autora dio con su hija en El Boalo el 31 de julio de 1964. Para ella, este hallazgo es como una revelación deslumbrante y esclarecedora: es como un «flechazo abrasador e intempestivo», «la mirada fugaz pero de rastro indeleble cruzada al pasar con un desconocido inquietante, al que piensa uno que no va volver a ver» (Martín Gaite 2009: 221).

El rencuentro con estos apuntes, como ya ha subrayado Elide Pittarello, encontrado por azar el 21 de agosto de 1982, marca «un antes y un después en la vida de la escritora» (Pittarello 2014: 154), no solo porque decide dejar inconcluso *El cuento de nunca acabar*, sino también porque el hecho de retomar una frustración del pasado le hizo recordar la forma de mirar que surgió entonces: «aquella tarde me había mirado por primera vez» (Martín Gaite 2009: 221). Pero, ¿qué ha cambiado en su manera de mirar? Para entenderlo, primero hay que pararse a pensar en el proceso de relectura de la anotación tomada en El Boalo y la reescritura del paseo unos veinte años después. En efecto, si la autora del primer texto es la misma que la de *El cuento de nunca acabar*, las narradoras, por el contrario, son diferentes. La primera narradora cuenta sin saber por qué lo ha contado; cuenta para anotar el acontecimiento como «una especie de guíon», quizás para guardarlo, pero en esta forma de escribir no se siente reflejada, contrariamente a lo que le pasaba habitualmente con sus escritos:

> La belleza de las palabras dichas y enhebradas de una determinada manera me embriagaba, y al tiempo que me daba satisfacción y seguridad mirarme en lo escrito como en un espejo segregado de mi propia persona, la satisfacción me aprisionaba en ella misma, impidiendome ir más allá. (Martín Gaite 2002a: 141)

Esta vez, entonces, la insatisfacción que le produce el hecho de no encontrar las palabras adecuadas para representar lo experimentado la enmudece. Aquel contar la vida experimentada a través de los sentidos, el reto más complicado para cualquier escritor, es tarea inabarcable y cuanto más lo intenta, más se le escapa: «Todo lo escrito no puedo verlo más que como retazos, tentativas que no hacen sino acuciar mi desazón» (Martín Gaite 2002a: 142). Y no es solo la insuficiencia de la palabra lo que enmudece a la escritora, ni la incapacidad de dibujarlo todo «exactamente igual a como es, con todos los detallitos que haya hasta en lo más escondido» (Martín Gaite 2002a: 139) –

como le pide su hija Marta – sino también es la forma con que, a través del *logos*, se trasmite ese momento que ya no la satisface del todo. De hecho, los raíles del contar a los que está acostumbrada «me han aburrido y ya no me sirven» (Martín Gaite 2002a: 142) y «el carácter automatizado, cauce conocido y domesticado de la novela» (Pozuelo Yvancos 2014: Kindle) se ha convertido en una monserga (Martín Gaite 2002a: 143) que quiere desafinar.

En cambio, la narradora del paseo en *El cuento de nunca acabar* retoma el recuerdo, ampliándolo. Ya no es solo un guión, sino que podría efectivamente ser parte de una novela. En ella se pone el acento, como ha observado Pittarello, sobre la totalidad de los sentidos que se despiertan a la vez cuando existe el contacto con la naturaleza (2014: 155). Pero si en el primer cuento madre e hija iban despacio «hablando» mientras miraban el campo, aquí la narradora tiene la necesidad de separar los momentos. Primero, madre e hija enmudecen contemplando el espectáculo que se les proporciona y ambas, sin decirlo, sienten la necesidad de hacer eterno el momento de otra forma: al faltarles las palabras, piensan en la representación del dibujo. En efecto, Marta le propone a la madre crear «un dibujo completo donde no quedara nada por meter, también lo que no se ve, ¿sabes?» (Martín Gaite 2009: 223).

Ambos relatos del paseo de El Boalo retoman la metáfora de los raíles para describir la insuficiencia del contar y llegan a la conclusión de que cualquier cuento es difícil de empezar e imposible de acabar. Pero en la narración de 1982 el paseo en El Boalo se interpreta como una experiencia de ruptura porque comporta la renuncia a la pretensión de fijarlo todo y marca la decisión de dejar el proyecto de *El cuento de nunca acabar*. (Pittarello 2014: 159): «No me sirven los cauces de la novela, he descarrilado» (Martín Gaite 2009: 227). Las conclusiones a las que llega Carmen Martín Gaite al final de *El cuento* le devuelven al lector las mismas problemáticas con que había empezado el proyecto, así como se lee en sus prólogos y habían sido transcritos en los *Cuadernos*: «Qué haré para escribir, para estrellar todo lo que me bulle? ¿Contra qué muro? ¿Dónde dejar la marca?» (Martín Gaite 2002a: 142-143). Es así como, para que el trabajo de reflexión teórica no se vanifique, la autora ha decidido emprender un camino de vuelta a los *Cuadernos de todo*.

En primer lugar, para concluir *El cuento*, la autora decide insertar una apéndice, «Río envuelto» (Martín Gaite 2009: 231-327), que se compone de unos fragmentos con menor extensión discursiva de la sección «A campo través» y que pierden en apariencia su coherencia argumentativa. Al recuperar la escritura de los *Cuadernos* con un discurso que une la poesía y el ensayo, como observa Pozuelo Yvancos, «la autora ha encontrado la forma poético-reflexiva de decir el verdadero rostro del tiempo» (2014: Kindle). En este apartado final, no solo se puede ver el material primario sobre el cual *El cuento* se ha formado (O'Leary, Ribeiro 2008: 218) – se trata de unos apuntes de los *Cuadernos Clareifontaine*, unos *cuadernos de todo* que funcionan como un elenco

recapitulativo de su poética –, sino que también se puede observar cómo la autora rechaza el trabajo provisional anterior, el ejercicio que en el séptimo prólogo se había comparado con el acto de ordenar «el material en montones», para dejarlo, por fin, «sin atar» (Martín Gaite 2009: 60) porque, la autora afirmará nuevamente, «es cuando se intenta atar cabos que todo se da por perdido» (Martín Gaite 2009: 221).

En segundo lugar, el camino a los *Cuadernos de todo* es 'de vuelta' porque en ellos «está el verdadero y genuino esbozo del cuento de nunca acabar» (Martín Gaite 2009: 10). En ellos todavía se guardaba aquel «desorden originario» (Martín Gaite 2002a: 12) que definía la esencia misma del «proyecto inconcluso» (Martín Gaite 2009: 215) del *cuento de nunca acabar*, es decir, la imposibilidad de encontrar un final para sus reflexiones o, con las palabras de la autora: «la dificultad misma de abarcarlo, de darle forma» (Martín Gaite 2009: 218). De esta manera, mientras que su trabajo consistió en recuperar los apuntes pasados «que hacían alusión a la narración, el amor y la mentira» (Martín Gaite 2009: 218) y transcribirlos, no tuvo dificultades; pero cuando intentó encontrar un orden, «una finalidad», y proporcionar una reflexión conclusiva, el trabajo se paró: «sentía estar perdiendo el hilo de la historia» (Martín Gaite 2009: 220).

En tercer lugar, se podría crear un paralelismo entre las peculiaridades de la escritura de los *Cuadernos de todo* y la forma de escribir de toda su producción. En la introducción a la colección, Calvi sugiere que en la obra de Carmen Martín Gaite «todo es diario» (2002a: 11) porque la vida y la literatura entran en contacto continuo: en ellos se escucha el «murmullo del vivir cotidiano» (2002a: 11) y se muestra su geografía narrativa, el espacio personal desde el cual se desencadena la reflexión y a partir del cual nacen nuevas historias. Esta comparación de tipo temático, en efecto, podría extenderse a aspectos de orden formal porque *El cuento* acaba por volver a la escritura de los *Cuadernos* apreciándolos como proceso de «busca de una estética de lo provisional e incierto» (Calvi 2003: en red). Por ejemplo, la escritura de los *cuadernos*, como su literatura en general, no se propone registrar el día a día porque la autora renuncia a ser un simple «notario de cuantos los ojos ven» (Martín Gaite 2002: 503) sin descartar la referencia cronológica. Solamente se renuncia al orden del diario de las fechas como única secuencialidad posible (Granata de Egües 2006: 129). Asimismo, los *cuadernos* muestran la exigencia de acudir a la escritura para satisfacer la natural propensión a apuntar las cosas para que «no formen montoneras» (Martín Gaite 2002a: 227) pero, al mismo tiempo, proponen una escritura que «encuentra su razón de ser en las conexiones significativas que relacionan lo cotidiano con lo universal y emperecedero» (Calvi 2003: en red).

Además, como ya se ha dicho, la escritura de los *cuadernos* se alimenta del discurso ajeno para superar el límite de la narración egocéntrica. De la misma forma en sus novelas la autora tratará de crear un diálogo con sus lectores e invitar su escritura a vivir de «cuentos ajenos»

(Martín Gaite 2002a: 264) porque «para contar bien hay que mirar fuera de sí, madurar, insertar lo propio con lo ajeno» (Martín Gaite 2002a: 327). Es una escritura de la anotación que encuentra creatividad en el orden de los hechos, de las historias, de las voces propias y ajenas, así como surgen cuando se encuentran, o se 'inventan'. Es la aceptación de la «escritura en transición». (Pittarello 2011: 10) que hace del principio de libertad él único hilo que seguir (Medina 1983: 186). Entonces, al concebir toda narración como «el reino de la libertad» (Martín Gaite 2002a: 257), ese título asignado al cuaderno por Marta «desvía la escritora hacia un rumbo ontológico impensado, de inmediatas repercusiones estéticas y pragmáticas» (Pittarello 2011: 8) que influye en su literatura en general. A través de los *Cuadernos de todo* se apropia de una imagen del mundo abocada a la precariedad donde se prefiere la incertidumbre que la ideología, la reticencia que la explicación (Pittarello 2011: 9).

En suma, el comienzo del nuevo rumbo literario que se observa tras la decisión de dejar inconcluso el proyecto de *El cuento* entonces, comporta una revaloración de la escritura de los *Cuadernos de todo* en que se invitaba «y daba permiso a meterlo todo desordenado y revuelto, sin más contemplaciones ni derecho de primacía, según fuera viniendo» (2009: 48). En su obra todo es *Cuaderno de todo* porque trata de guardar ese orden espontáneo que, por suerte, ahora se puede leer en su forma original gracias al trabajo de edición de Maria Vittoria Calvi. La estudiosa no ha modificado el «desorden creativo» de los *Cuadernos* porque lo considera la clave de lectura de estos diarios en libertad (Calvi 2002: 14): «Vi con claridad que sólo cabía una opción: publicar los *Cuadernos de todo* en la sucesión caprichosa de fragmentos dispares, en su desorden creativo, renunciando a todo criterio de ordenación temática; aunque, por supuesto, una selección ha sido indispensable» (Calvi 2003: en red).

El nuevo orden que Carmen Martín Gaite escoge en los *Cuadernos de todo* para salir de los 'raíles' de la novela tradicional es justamente esta «sucesión caprichosa de fragmentos dispares». Los *Cuadernos de todo* son un «estandarte de la obra fragmentaria, híbrida y abierta» de la autora que en ellos ejerce la disgregación como en sus novelas se ejerce (Pittarello 2011: 8-9). Como Unamuno decía, para la autora también la novela tendría que despegarse de la lógica:

> El estricto orden cronológico y la totalidad cerrada del universo novelesco resultan inadecuados por referirse a una vida imaginaria, nacida de una arbitrariedad que, en su vanidad formal, mutila y extravía el sentido de las vivencias, de todo aquello – Ortega *dixit* – que llega con tal inmediatez al yo que entra a formar parte de él. (Sotelo Vázquez 1995: 143)

Durante el período de intenso trabajo para *El cuento*, entre octubre de 1974 y enero de 1975 (Calvi 2002: 259), la autora se había ya dado cuenta de que más que el contenido de la historia, cuenta el código, es decir, la forma que permite trasladar la vida a la literatura: «El autor no es el que inventa la más hermosas historias sino el que maneja mejor el código cuyo uso comparte con los oyentes»

(Martín Gaite 2002a: 264). Pero sobre todo había apreciado la fascinación por el «contar retrocediendo […]. Lo fragmentario, lo que se va recomponiendo» (Martín Gaite 2002a: 292). La conclusión de *El cuento de nunca acabar,* pues, comporta la aceptación de una disposición fragmentaria de cualquier narración, la forma más adecuada y creativa para representar la vida en literatura, siendo fiel a su fluir. Puesto que la configuración de la vida es una red de cuentos que se enganchan y cruzan (Martín Gaite 2009: 261) con interferencias ajenas continuas (Martín Gaite 2009: 262), la obra literaria es un montaje de fragmentos de vida propia y ajena: «la obra literaria es abertura, plurivalencia significativa. [...] Toda lectura es refracción. No hay una yuxtaposición de elementos facil o posible de desmontar, en los grandes autores propiamente no hay nunca plagio sino fértil e inevitable collage» (Martín Gaite 2009: 351).

El montaje abre paso a otro concepto del que Carmen Martín Gaite ha estado siempre muy convencida; se trata de la abertura interpretativa de su obra. En el apéndice, «Río envuelto», se habla de la «herencia de adivinanza» de las narraciones, del cuento como un juego o un jeroglífico incomprensible, algo que se tiene que descodificar y adivinar (Martín Gaite 2009: 252). Por un lado, la escritura se limitaría a reproducir, con «un pequeño artificio», la incoherencia de la experiencia, su estructura inevitablemente enigmática: «se trata de dar desbaratado lo que nace en vivo desbaratado, no reconstruirlo mediante oficios forzados» (Martín Gaite 2002a: 402). Por otro, este montaje sería esencial para estimular la curiosidad del interlocutor, mantenerlo en un estado de asombro frente a lo imprevisible de los acontecimientos e invitarlo a seguir preguntádose el porqué de las cosas (Martín Gaite 2009: 259). No sería lo mismo si el narrador proporcionara la clave del enigma, explicando todo lo que cuenta (Martín Gaite 2009: 258).

La fertilidad de la libertad interpretativa pronto se entrelaza con el concepto de «tensión narrativa» originada por «el afán de explicar lo inexplicable» (Martín Gaite 2002a: 390), en particular tras la lectura de *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov (1981). Más adelante se estudiará el papel del género fantástico, tal como lo entendía Todorov, en la poética de la autora. Por el momento, la alusión al género puede ayudar a comprender cómo en *El cuento* se llega a la progresiva aceptación del fragmento como el medio más adecuado para representar la vida. Lo fragmentario le permite a la autora hacer de su literatura un eterno enigma que se alimenta de la multiplicidad de las versiones y las infinitas combinaciones interpretativas. Para hacerlo se debe renunciar a todo lo lineal, lo exhaustivo e intelegible no solamente porque, para la autora, es imposible abarcarlo, sino también porque solo así la literatura puede seguir cumpliendo con su oficio: ser «un desafío a la lógica: un acoso a ella desde regiones obscuras y subterráneas» (Martín Gaite 2002a: 390). Aceptar la fugacidad de las cosas, lo fragmentario del relato vivencial, en que no se llega nunca a alcanzar una única verdad, ha sido el gran acto de humildad que ha llevado

Carmen Martín Gaite a la sabiduría de una literatura del 'hilo roto': «No hay ya hilo, sino hilo roto. Y eso les confiere grandeza literaria a estas historias lo quebrado, lo que admite pluralidad de interpretación. El enigma que nunca cesa no se disuelve, alimento perenne de *neverending tale*, surtidor inagotable» (Martín Gaite 2002a: 391).

2. La experiencia americana

Este apartado recupera el período de vida de Carmen Martín Gaite que transcurre en los Estados Unidos gracias a una serie de viajes realizados a partir de la primavera de 1979 hasta los últimos años de su vida. La experiencia americana supone un cambio de perspectiva en el campo literario y es una fuente de reflexión y de inspiración enriquecedora para su obra. La estancia en EE.UU. resultará fundamental tanto en la decisión de dejar inconcluso *El cuento de nunca acabar* como en el descubrimiento de una forma de narración alternativa, un sistema comunicativo que se sirve de las imágenes como signos que vehiculan mensajes.

El nuevo rumbo literario que los viajes americanos comportan se debe en general al clima de libertad y entusiasmo que la autora vive en Estados Unidos. El primer viaje se da en abril de 1979, invitada por el profesor Manuel Durán en el Congreso de Literatura española contemporánea, celebrado en Yale (Teruel 2010: 52). Sucesivamente, visita EE.UU. en calidad de conferenciante en varias universidades norteamericanas o como *Visiting Professor* en las siguientes ocasiones: un trimestre en Barnard College (1980); en Virgina University (1982); en la Universidad de Illinois (1984) y en el Vassar College (1985). Como recuerda José Teruel, la universidad americana le otorga el primer reconocimiento académico en el ámbito de los *Women's Studies* (Teruel 2010: 52) y en EE.UU. se publican las primeras monografías sobre la autora, entre las cuales se recuerda la colección de estudios *From Fiction to metafiction: Essays in honor of Carmen Martín Gaite* (Servodidio, Welles 1983) y el estudio monográfico *Secrets from the Backroom: The Fiction of Carmen Martín Gaite* (Lipman Brown 1987).

En este clima tan propicio, la autora escribe con entusiasmo acerca de sus impresiones sobre la vida en el país norteamericano. Siente una especial fascinación por Nueva York, no solamente por la cálida acogida que recibe y por la «atención mucho más seria y rigurosa» (Martín Gaite 1993: 26) para con su obra, como explica en «Retahíla con nieve en Nueva York», sino también porque la ciudad sigue siendo la «más fascinante del mundo» (Martín Gaite 1993: 24). Sin embargo, en Nueva York la autora experimenta una sensación controvertida que apunta como una «mezcla de agobio y libertad» (Martín Gaite 2002a: 495). En particular, lo apunta a partir del otoño de 1980, en su *Cuaderno* 25: allí plasma la incapacidad de no poder trasladar al papel toda la vivencia de su estancia.

En «Retahíla con nieve en Nueva York» (1980) la autora confiesa que le resulta complicado incluso escribir un discurso de presentación de su obra para el homenaje que le están preparando:

> llevo varios días dándoles vueltas a la forma de enhebrar mis palabras y las siento temblar ante mis ojos, sin hallar cauce oportuno, igual que esas bocanadas de humo incógnito que suben desde los respiraderos subterráneos a la superficie de las calles de Nueva York y que se desvanecen entorno nuestro [...] sin darnos tiempo a preguntar siquiera lo que querrán decir. Palabras de humo habrán de ser sin remedio las que diga en esta ocasión tan peculiar, desdibujadas y balbucientes, como todas las que pretenden dejar constancia de los fenómenos incomprensibles. (Martín Gaite 1993: 27)

Este párrafo demuestra que la problemática fundamental a la que la autora se enfrenta tiene que ver una vez más con la fugacidad y lo incomprensible de las experiencias de la vida: el humo de Nueva York es la metáfora de la incapacidad de significar las impresiones que pronto se 'desvanecen' y las palabras que las describirán solo podrán aspirar a reproducir su esencia 'balbuciente y desdibujada', la forma de todo lo incomprensible. Efectivamente, para el diccionario de la Real Academia Española, se considera desdibujado algo de lo que se pierde «la claridad y precisión de sus perfiles o contornos, tanto en el plano real como en el del pensamiento» (DRAE 2014: s.v.). Representar la experiencia vivencial, desdibujada e incomprensible, se alcanza sólo si se crean 'palabras de humo'.

Puesto que en Nueva York, la autora va entrando en conflicto con el entorno y se amplifica la dificultad de cultivar la tarea de la escritura, surge pronto la decisión de despedirse de *El cuento (*Martín Gaite 2009: 217), sobre todo si ya se ha vivido una experiencia parecida otra vez, como durante el paseo en El Boalo. En el *Cuaderno* 29, el diario de su tercera estancia americana en la Universidad de Virginia, se da cuenta de la ruptura con *El cuento de nunca acabar*, un proyecto que se deja abierto ante la imposibilidad de terminarlo: «No lo he terminado; lo he dejado, que es diferente. [...] Es un proyecto abierto» (Medina 1983: 188). Como ya se ha dicho, por el vértigo experimentado durante el paseo en El Boalo, en el verano de 1964, la autora enmudece. La palabra no puede recuperar la complicidad familiar entre madre e hija y el diálogo de conexiones a-temporales que se origina a partir de esa experiencia común. Ni siquiera se logra alcanzar la totalidad de la comprensión cabal de lo ocurrido. Ahora, como entonces, en *El cuento* la representación verbal no está a la altura del reto y lo único que queda por hacer es superar la angustia del retazo, la aspiración a «la perfección del texto acabado» (Pittarello 2014: 161). Para hacerlo, como ya se ha dicho, hay que superar el miedo a «escribir fuera de los cauces», cosa que antes le parecía un obstáculo (Martín Gaite 2009: 227). Carmen Martín Gaite da prueba de esto dejando *El cuento*, rompiendo la relación con este 'amor imposible'; pero logra superar los cauces tradicionales también entregándose a «los signos del lenguaje figurativo» (Pittarello 2014: 161).

Efectivamente, durante la segunda estancia en Nueva York, entre septiempre de 1980 y enero de 1981, la autora realiza un *cuaderno de todo* muy peculiar que se publica póstumo en 2005: se trata de una colección de collages que titula en inglés *Vision of New York*. Carmen Martín Gaite se encuentra en la metrópoli en el otoño de 1980 para dar un curso de un trimestre en el Barnard Collage de Columbia University y realiza ese diario para relatar a su hija la estancia estadounidense, como declara Ana María Martín Gaite en la presentación del libro (Fernández-Santos 2005: en red). Este *cuaderno* especial muestra la personal afición de la autora para con las artes figurativas, con las que solía entretenerse ilustrando «sus cuadernos escolares y siempre en sus manuscritos se han mezclado las letras, los dibujos y el rompecabezas de sus collages» (Martín Gaite 2005: 11). Una tarea que, por ejercerse tan asiduamente, influiría también sobre «aquella precisión suya tan fina para hablar, decir, pensar, escuchar y sentir» (Álvarez Vara 2005: 125).

En todo caso, el diario surge de la necesidad de contar la experiencia estadounidense intercambiando anotaciones personales con fotografías, invitaciones y recortes de periódicos y revistas. El origen del diario-collage *Visión de Nueva York* se debe también a la visita que la autora hace a la exposición sobre Edward Hopper en el Whitney Museum de Nueva York (Bautista Botello 2010: 11). El diario nace en forma de homenaje al pintor porque la autora está convencida de que, así como Hopper lo había entendido, «Nueva York es una ciudad que no se puede captar ni transferir sólo con la pluma, se necesitan imágenes» (Martín Gaite 2005: 19). La 'complicidad' artística que se entabla entre la autora y Hopper se apunta incluso en los *Cuadernos de todo*: El pintor norteamericano ha logrado transferir a la imagen la sensación controvertida de asfixia y libertad que la metropoli impone (Martín Gaite 2002a: 495). En sus cuadros la autora encuentra la estética de la soledad, la vejez, el desarraigo y lo feo que quería representar con la literatura y al mirar su obra se siente simbólicamente una mujer de Hopper «desconcertada en un hotel que nada le dice» (Martín Gaite 2002a: 532). Pero como explica su amigo Ignacio Álvarez Vara, alias 'Nacho', quien le hace descubrir al pintor, realmente «Calila se sentía como algunas de las mujeres desoladas de Hopper. Desoladas pero llenas de claridad, iluminadas, no están vencidas. Hay, en apariencia, una luz de fuera que se filtra hasta llegar a la figura de mujer» (Álvarez Vara 2005: 127).

En efecto, las mujeres de Hopper con que Carmen se identifica, son las que experimentan la soledad como ella, en su piso neoyorkino, pero que, a través de la ventana, logran encontrar compañía y solidaridad mirando hacia las luces que quedan encendidas durante sus noches de insomnio. Mirar desde la ventana de su cuarto americano para Carmen Martín Gaite significa acceder a infinitos cuadros de interiores de Hopper (Martín Gaite 2005: 19). Asimismo, en «El punto de vista», título de su conferencia de 1986 en el Thyssen-Bornemisza Museum en Madrid, la autora comenta el cuadro *Habitación de hotel* (1931) de Edward Hopper. Ve en este pintor un

cronista «descarnado» de la vida americana que es capaz de crear pinturas que estimulan en el observador preguntas sobre esa vida. Como cualquier buena narración, él es capaz de crear pinturas que estimulan la curiosidad del observador, su deseo de conocer la vida de las mujeres que pinta, el momento anterior o posterior a el que se captura (Bautista Botello 2010: 20; 2014: 72).

Al entablar este diálogo con Hopper, la autora en su collage deja constancia de ese estado de ánimo controvertido que experimenta en EE.UU. pero también aprende a captar la experiencia a través de un lenguaje que integra con elementos figurativos. El collage *Visión de Nueva York* es interesante porque demuestra «Martín Gaite's love for other kind of artistic manifestation, given her need to use image more than words in a city like New York» (Blanco López de Lerma 2013: 99). Como recuerda Ochoa (2010: 82), Carmen Martín Gaite había empezado a decorar un cuaderno con función de diario escrito para relatar la experiencia neoyorquina, pero pronto el intento «había acabado en una serie de collages subrayados por textos cada vez más sucintos, porque en Nueva York las imágenes corren más rapidamente que las palabras y las desplazan» (Martín Gaite 1987: 11). El progresivo alejamiento del lenguaje verbal favorece la práctica de lo figurativo como medio de comunicación alternativo. Además, como la autora explica a Marie-Lise Gazarian Gautier en una entrevista en Nueva York, lo visual es el lenguaje adecuado para captar ese «mundo tan chocante y plagado de cosas diferentes [...], tan fascinante y tan rápido, que ni siquiera me da tiempo a apuntar todo lo que me sugiere» (Gazarian Gautier 1981: 10): «Aquí me gustaría más ser un pintor o un fotógrafo que un escritor, es como si la palabra se rompiera en pedazos y se volviera inservible» (Gazarian Gautier 1981: 10). Para contar, efectivamente, las imágenes son un instrumento más rápido de la formulación del pensamiento: «las primeras van en el *express*, las segundas en el *local*» y ella ha tomado sitio en el «tren de las imágenes» (1981: 11).

La práctica figurativa elegida por Carmen Martín Gaite es la del collage, un corta y pega de fragmentos de imágenes, extraídos de su colocación originaria para ser montadas en otro conjunto y asociadas con conexiones totalmente nuevas: es la práctica más representativa de lo fragmentario y de lo incompleto. La autora, como ya se ha dicho, había confiado en este proceso para plasmar el texto de *El cuento*, pero el mecanismo creativo se interrumpe una vez que se intenta encontrar la finalidad, es decir, encontrarle un lugar en el conjunto (Martín Gaite 2009: 219). La experiencia americana facilita pues el abandono de la palabra para poner a prueba la narración del collage. Así, el nuevo sistema de comunicación figurativo, que hace del fragmento el mecanismo creativo principal, podría haber llevado a Carmen Martín Gaite a interrumpir ese otro collage de palabras del que se había perdido el hilo.

Lo cierto es que a lo largo de su estancia americana Carmen Martín Gaite no puede seguir con *El cuento*, pierde las ganas de ponerse a trabajar (Martín Gaite 2009: 497): recae en la inercia

(Martín Gaite 2009: 500, 502) de la cual ya intenta escaparse cuando escribe los prólogos de *El cuento*. La autora se reprocha la distracción de los «inventos» del collage, pero al mismo tiempo teme el momento de regreso a España (Martín Gaite 2009: 502). El cultivo de la imagen que se da en *Visión de Nueva York* y la sensación de libertad que vive en Nueva York comportarían un cambio en la escritura de la autora. Con el fin de acercarse a esa libertad creativa experimentada de forma similar en sus *Cuadernos de todo* – «una frescura que jamás podrá tener la obra deliberadamente hecha para publicar» (Martín Gaite 2002a: 455) – la narrativa de Carmen Martín Gaite pronto se parece al collage en cuanto dicurso que se constituye y alimenta de la creatividad del discurso figurativo, pero también que renuncia a la coherencia propia de la imagen (Pittarello 2014: 162) superando el miedo a lo incompleto y lo fragmentario.

La carencia que Carmen Martín Gaite experimenta en Nueva York y que, de alguna forma, compensa con la tarea del collage puede explicarse si se enfocan los principios básicos de la práctica del collage, que subvierte la tradicional relación entre imagen y significado. En el collage, de hecho, el significado de la imagen ya no se encuentra en el acto de referencia, es decir, no coincide con su referente, el objeto en el mundo que se muestra en la imagen a través de la representación visual (Krauss 1981: 10). Según Krauss, el collage permite superar el deseo humano de alcanzar para cualquier significante un tipo de significado más allá del cual no se posibilita otra interpretación adicional. Así como necesitamos encontrar una identidad para el asesino en una historia detectivesca para que esta tenga sentido, en el arte tratamos de hacer coincidir la imagen con su referente, el significante con un único significado (Krauss 1981: 9-11).

Para la estudiosa, esta teoría clásica ya no es suficiente para contener la multiplicidad de la representación visual. En el acto de representación, una imagen puede evitar denotar algo pero puede connotarlo, es decir, poner en práctica el poder intensivo de la representación visual. Entonces, si se aplica el análisis saussuriano al lenguaje del collage – donde el recorte o retazo es el constituyente material incompleto que se completa con una idea o concepto immaterial – se tiene que concebir cualquier elemento del collage como un signo cuya condición constitutiva es la representación de una ausencia, que es el referente. El elemento de collage está siempre en lugar de lo que refiere, que es ausente. En el ejercicio del collage se inserta, de esta forma, la problemática posmoderna de la representación para la cual todo lo nombrado o representado puede carecer de un referente original.

El collage necesita un metalenguaje de lo visual alimentado por la ausencia y por la diferencia – otra característica saussuriana del signo cuyo significante puede elegir su significado entre una serie de posibilidades puesto que no tiene un significado absoluto. El collage puede hablar – «*speaking of*» (Krauss 1981: 20) – de algo sin emplearlo, utilizando fragmentos que, al ser

extraídos de un contexto y recolocados en otro diferente, pierden su origen referencial y exhiben su significado en esta ausencia que solo puede ser representada. Algo muy parecido a la experiencia de Carmen Martín Gaite, quien con el collage puede representar la vivencia en Nueva York despojando las imágenes de sus referentes originales y manifestar en el nuevo montaje lo que quiere realmente decir. Las imágenes '*hablan en lugar de*' las palabras.

Ya a partir de su primera aparición, el collage encarna un tipo de arte que convive con una tensión entre disipación y conservación (Gioni 2007: 12), una acción reaccionaria de desperdicio y una voluntad de salvarse del olvido que lleva a un estado de crisis. El collage en el siglo XX se ha convertido en una forma de expresión privilegiada para encontrar un sentido al mundo, estructurarlo preservando su cacofonía y su multiplicidad de imágenes e visiones (Gioni 2007: 12). En el acto del collage, en efecto, la yuxtaposición de fragmentos es fuente creativa para crear múltiples conexiones y contraposiciones, varias narrativas e interpretaciones. El collage es como el caballo de Troya, una táctica con la cual insertar significados inesperados en imágenes, historias y contextos pre-existentes (Gioni 2007: 14). Por ello *Visión de Nueva York* de alguna manera podría considerarse como la primera solución que la autora adopta para obviar la insuficiencia de las formas del *logos*: la palabra lógica es el obstáculo, debido a sus eslabones de causa-efecto y las reglas de la secuencialidad cronológica que la rigen (Pittarello 2014: 159) y porque «non può salvare né spiegare la complessità dell'esistenza» (Pittarello 1994: 70).

Por el contrario, si se logra aprender de la técnica del collage para encontrar una nueva forma de narrarlo, en que la palabra y la pintura, las ideas y los iconos, lo escrito y lo visual puedan comunicar, se podrá contemplar a través de la presencia de lo inexplicado las ausencias de lo significativo. La colaboración entre palabra y figura permite superar las barreras entre la esfera mental y la esfera sensorial, así que la novela se convierte en un intento de «colmare di immagini, cioè di simulacri nati dall'assenza, i vuoti del reale: si chiamassero questi attesa del futuro o povertà del presente o, più tardi, memoria del passato» (Pittarello 1994: 72).

Se verá más adelante cómo el collage entra progresivamente en la escritura de Carmen Martín Gaite. En sus novelas, la realidad tanto recordada como soñada se transfiere a través de la introducción de la metáfora, el predominio de las conexiones espacio-temporales silenciadas o contradictorias y la práctica inductiva e hipotética, «la que no conlleva certezas pero admite revisiones y da cabida al enigma» (Pittarello 2014: 159). Los personajes «cuentan con lo que ven y se acomodan a los retazos del saber» (2014: 159), son expertos de todo lo inacabado e imperfecto y saben confiar en el lenguaje figurativo, en el acto del dibujo o de la pintura en particular, para decir lo que sus sentidos les sugieren – estimulando recuerdos y sueños – pero que nunca les podrán explicar.

3. La propuesta literaria: imagen, lenguaje y collage

Como se ha tratado de demostrar en el apartado anterior, la experiencia americana influye en la poética de Carmen Martín Gaite porque la lleva a favorecer el lenguaje figurativo en lugar del *logos*. Al aceptar que cualquier forma de narración es comunicación de una realidad, siendo esta un referente ausente, la imagen es el medio más adecuado para representar cualquier intento fallido de ordenación o de recuperación de referentes a través del lenguaje verbal. En el *cuaderno* 26, por ejemplo, la impotencia de la reproducción de la temporalidad y de la intensidad de las impresiones de la experiencia se convierte en un «desbordamiento» de imágenes que no se pueden ordenar:

> La vida es un tropel discontinuo de imágenes que cabalgan por pasadizos abovedados en cuanto cierro los ojos y depongo el dique que mis proyectos o mi voluntad o mi estar alerta al reloj suponen para su vocación de desbordamiento. Los argumentos están desordenados y si me pongo a revolverlos son cristales rotos que se me clavan en la yema de los dedos y me hacen sangre. (Martín Gaite 2009: 518)

Las dificultades de captar y comprender el relato vivencial se relacionan cada vez más con la facultad de la mirada. Carmen Martín Gaite hace literatura favoreciendo la vista y la pasión por el dibujo y el collage cobra progresivamente importancia en la poética de la autora. Sin embargo, Carmen Martín Gaite nunca pierde la fe en la palabra (Kronik 1997: 36).

Al tomar como modelo al poeta romántico Gustavo Adolfo Béquer, Carmen Martín Gaite se mantiene fiel a la palabra convencida de que «entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvarse con la palabra» (Martín Gaite 1993: 166). Además, como declara en el discurso para el Premio Príncipe de Asturias en 1988, la fe en la palabra y en el pensamiento es su mayor privilegio, su vocación, puesto que es justamente a partir de esta pasión que ella recibe «un continuo acicate que le tienta a participar en esa fiesta del lenguaje, [...] le induce a buscar siempre una expresión inteligible» (Martín Gaite 1993: 370). Si se «escribe a pesar de todo» (1993: 370), para no perder la fe hay que guardar «determinada determinación» (1993: 372) y continuar aprendiendo de la palabra, cultivándola y renovándola (Martín Gaite 1993: 371).

Gracias a esta constancia, entonces, se desencadena la renovación que permite sacar fertilidad narrativa de este nuevo vínculo entre palabras e imágenes. Primero, las palabras se convierten en un castillo en que ampararse para pactar con el fluir de las imágenes que se crean: «¿Adónde van las cosas cuando salen de nuestros ojos si no las sujetamos aquí? Me amparo en las palabras» (Martín Gaite 2002a: 534). Segundo, el narrador debe aceptar el juego de aprender a estar al paso de todo lo que ve – «Es dejar venir la palabra, todo consiste en eso. Escupir, no digerir, vomitar lo que se ve» (Martín Gaite 2002a: 534) – y luego debe aprender a convivir con el presente de lo que se ve para encontrar conexiones con el pasado y el futuro, «enlazar el presente

desde el que se narra con lo que se narra» (Martín Gaite 2002a: 542). Tercero, hay que servirse de la técnica del collage para llevar esta renovación «a sus últimas consecuencias» (Martín Gaite 2002a: 542), así como se ha empezado a hacer a partir de la novela de *El cuarto de atrás* (1978).

De hecho, esta novela se ha apreciado siempre por su propuesta narrativa revolucionaria. Como se verá en los capítulos siguientes, en ella la subjetividad fragmentada de la protagonista, *alter ego* de la autora, tiene el papel de recrear la historia colectiva desde su historia personal. Se inserta así una voluntad de suspender la pretensión de interpretación unívoca porque la historia es un relato lingüístico que depende estrechamente de su narrador: para Carmen Martín Gaite «historia e identidad son inseparables» (Kronik 1997: 34). De la misma forma se verá que cualquier novela debe convertirse, así como la autora apunta en 1982 en el *Cuaderno* 29, en un «Collage. Acarreo de papeles de hechos anteriores, recuento de sueños» (Martín Gaite 2002a: 542). En la novela-collage se renuncia a la falacia de la escritura concebida como «reflejo más o menos fiel del encadenamiento temporal con que se sucedieron los hechos que registran» (Martín Gaite 2002a: 623). Pero se afirma también que la escritura, al ser un medio para rescatar el tiempo de la muerte, tiene que ser vivencia y contacto envolvente con el entorno: en la novela cabe «todo confundido, todo permitido» (Martín Gaite 2002a: 629). Escribir, de este modo, debería parecerse más a la actividad de:

> salir a dar un paseo, así cuando esté tumbada en la hierba mirando las nubes y notando que respiro con regularidad y acordándome de los que ya no respiran, sinténdolos conmigo dentro de mi corazón, estoy escribiendo también, más que nunca, y las nubes recogen lo que escribo. (Martín Gaite 2002a: 629)

La experiencia americana, entonces, le permite a la autora solucionar la crisis narrativa a través de la relación entre literatura y mirada, entre palabra e imagen, entre novela y collage. En este apartado se mostrará en qué términos la facultad de la vista crea su propia visión sobre la vida y la literatura; luego se verá cómo el lenguaje visual entra en la escritura literaria de Carmen Martín Gaite. Finalmente, se observará el papel decisivo de la práctica del collage.

3.1. Del mirar(se): el discurso de la imagen

Según Didi-Huberman (2009: 247), hoy en día resulta complicado pensar prescindiendo de la imagen. De la misma forma, para Carmen Martín Gaite la escritura no podía sobrevivir sin alimentarse de la facultad de la vista, sin contar la vida con imágenes. De hecho, las palabras y las imágenes forman parte del mismo tesoro o sepulcro de la memoria, que vive en la amenaza del olvido (Didi-Huberman 2009: 247). Y no hay oposición entre ellas puesto que son el resultado de la misma tensión, «fanno parte di ciò che i poveri mortali s'inventano per iscrivere i loro tremori (di

desiderio e di timore) e ciò che li consuma» (Didi-Huberman 2009: 247). El sistema comunicativo de la imagen se ha empleado, a lo largo de la vida de Carmen Martín Gaite, como integración expresiva para relatar eventos, un estado de ánimo, un gesto o una impresión. La relación entre literatura y mirada es un tema crucial a lo largo de toda la reflexión poética de la autora salamantina.

Carmen Martín Gaite se ha preocupado por enseñar a sus lectores a mirar, puesto que en general «saper guardare un'immagine sarebbe, in qualche modo, divenire capaci di distinguere *dove essa brucia*, dove la sua eventuale bellezza serba il posto a un 'sogno segreto', a una crisi irrisolta, a un sintomo» (Didi-Huberman 2009: 253). En particular, los apuntes recogidos en los C*uadernos de todo* de la década de los '70, retoman a menudo el tema de la mirada y testimonian que, en estos años, Carmen Martín Gaite está en busca de renovación. Al querer asimiliar la escritura a la mirada, la autora reajusta las relaciones con el lector para acostumbrarlo al cambio y convencerle de que deje cualquier pretensión de razonamiento crítico. Más bien tiene que entregarse al libro como a la contemplación de un secreto: «hay que criar los oyentes» (Martín Gaite 2002a: 161), para dirigirse a la zona donde aún cabe la fantasía. En 1972, en el *Cuaderno* 6, la autora entiende la urgencia de enseñarle al oyente/lector a mirar:

> Hay personas incapacitadas para mirar entorno de sí – escribe en un momento dado la autora – se apropian de los fénomenos que las rodean con el único fin de protegerse [...] Miran para archivar, para tranquilizarse lo más pronto posible pensando que aquello – cosa o persona – ya lo han entendido y colocado en un sitio fijo. (Martín Gaite 2002a: 161)

Nada de todo esto es raro con respecto la asimilación tradicional de la filosofía occidental entre la vista y el conocimiento. Ya con Platón se afirma la unión entre «visione, pensiero e verità», tanto que «la verità tende a coincidere con la capacità di assurgere a quella forma di superiore visione, in cui propriamente consiste la conoscenza» (Curi 2004: 11). Incluso Aristóteles, en sus libros dedicados a la filosofía primera, destaca la coincidencia entre ver y conocer, tanto que el deseo de la visión se convierte para ellos en un rasgo constitutivo de la naturaleza humana. En Descartes, además, el conocimiento es asimilable a la visión por el hecho de que ambos están caracterizados por la claridad y la distinción. El mismo Heidegger destacaba cómo la metafísica occidental, de Platón a Nietzsche, había cambiado su definición de verdad «come *a-létheia*, e dunque come "svelatezza", "manifestatività dell'essere" alla verità come *orthóthes* [...] qualcosa che è pertinente alla "correttezza" della visione, all' "adeguatezza" del modo in cui l'uomo si riporta all'essere, in quanto lo vede-conosce» (Curi 2004: 14).

Pero para Carmen Martín Gaite, «nada tiene un sitio fijo» y «el verdadero mirar comporta una situación de ánimo especial para permitir a lo mirado que se desenvuelva como quiera, para que exista verdadera y libremente» (Martín Gaite 2002a: 162). Un buen oyente, por lo tanto, es un

buen espectador porque es capaz de percibir y aceptar las imágenes en cuanto «contradicciones de lo acontecido»: «L'immagine non è un modo più concreto, ma al contempo più impreciso e confuso, di esprimere quel che il concetto (e la parola che lo dice) avrebbe ben altrimenti potuto afferrare nella chiarezza e distinzione de *logos*» (Pinotti 2009: 13).

La imagen vive animada por el deseo, como las personas, y su sentido se crea por primera vez en el momento de su figuración (Pinotti 2009: 14). Por ello una buena narración se reconoce cuando trata de hacer ver al oyente o al lector lo que el autor ha visto, sus impresiones, a través de la palabra: «los buenos narradores orales dan – al igual que los literarios – una sensación de objeto como visión o resurrección del objeto. Para hablar de una hoguera de forma que el oyente la vea, el hablante la tiene que haber visto y haberla comprendido» (Martín Gaite 2002a: 352). Pero, sobre todo, una narración es buena cuando se esfuerza por «anular el automatismo de la percepción» (2002a: 352) y abrir la lectura o la escucha a la mirada, para alcanzar esa verdad a la que no se llegaría de otra forma (Pinotti 2009: 14).

La mirada, efectivamente, pone en el centro del discurso el problema de la finitud del sujeto (Gambazzi 1999: 144) puesto que la verdad de cualquier visión ya no coincide con la comprensión de la totalidad de la experiencia, con lo absoluto de la visibilidad (Gambazzi 1999: 147). Al contrario, tal como escribía Merleau-Ponty, la mirada desvela la ruptura del ser en cuanto unidad y oposición entre lo visible y lo invisible: la verdad del sujeto no es identificación sino eterna reversibildad. La ontología del último Merleau-Ponty tiene el mérito de haber dado una nueva luz a los estudios sobre el psicoanálisis de Freud y de haber revolucionado la visión acerca del ser en el mundo; se funda en el concepto de visibilidad y reversibilidad, cuya definición puede ayudar a entender en qué consiste la verdad que el mirar enseña.

Según el primer concepto el mundo es visible y el sujeto no está solo en el mundo ni es sólo parte de él, sino que es conciencia del mundo y le pertenece: se trata del *en-être* (Gambazzi 1999: 21). Por ello, siendo el mundo y las cosas visibles, cualquier vidente debe de ser visible y lo visible no está ante el sujeto si no lo engloba. Así que lo contrario del ser, es decir, de lo visible, no es la realidad sino el *precipi*, el no-ser, lo in-visible. Según el segundo concepto, el ser es reversibilidad pero nunca coincidencia: el yo pertenece al cuerpo y no puede acceder a lo que está fuera, al no-ser, a lo in-visibile. Pero, al mismo tiempo, lo que está fuera se percibe, existe como un hueco entre el sujeto y el mundo, el hueco en que reside el lugar del *en-être*, la verdad del mundo y del sujeto.

De esta forma, el ser no puede ser completo, puesto que lo invisible es «ciò che è intrinseco al visibile: ogni visibile è anche invisibile, ogni percezione è anche impercezione» (Gambazzi 1999: 24). Asimismo, la filosofía debe ser «un pensiero del visibile e dell'invisibile» (1999: 24) y el deseo de verlo todo determina la *epojé*, la conciencia de que las cosas no son un *positivum* ante nosotros y

de que es justamente en este sentido que se escapa donde reside el inconsciente: «Il soggetto appartiene al mondo secondo una trama e delle nervature che eccedono la coscienza e la sua intenzionalità costitutiva, cioè secondo una dimensione che da Freud è stata chiamata "inconscio"» (Gambazzi, 1999: 27).

El hecho de que el sujeto no pueda verlo todo, por tanto, no implica que lo que pueda ver no signifique nada. Al contrario, con sus estudios sobre Freud, Merleau-Ponty quiere elevar la dimensión del inconsciente a un capítulo de la vida del sujeto, «il capitolo censurato» (Gambazzi 1999: 35), en el que se inscribe el sentido y la verdad. El inconsciente es: «una spaziatura (invisibile) che dà alla nostra storia e alla nostra esperienza la forma (visibile) che essa ha» (Gambazzi 1999: 36). Dicho de otra forma, si lo visto por el sujeto se percibe como un sentido que se le escapa es porque este sentido se inserta entre las acciones que se despliegan ante él.

Incluso Carmen Martín Gaite intuye que, contra el nihilismo imperante, no se puede renunciar a creer en el sentido de las cosas, así como no se puede renunciar a la novela solo porque no es capaz de abarcar un sentido de conjunto: «Si se insiste en decir que todo lo que se ve carece de sentido, la novela carece de dardo al futuro, de mensaje y resonancia» (Martín Gaite 2002a: 385). La mirada de los objetos, en cambio, puede revivir «luego en miradas sucesivas, porque nos entregan a crédito algo nuestro, ellos buitres implacables, imperturbables, destinados a sobrevivirnos» (Martín Gaite 2002a: 385). Y es justamente en esta reversibilidad experimentada, como si los objetos miraran al sujeto, en que se representa «el subcosciente de lo que era la primera vez»: «Atisbos, vislumbres, brechas a través de las que se ve. Hay momentos en que las cosas recobran sus atributos, emergen del olvido, cesan, en suma, de ser un hábito para los ojos» (Martín Gaite 2002a: 436). Se trata de momentos, entonces, en que se acude a la mirada con el fin de acceder a «las contradicciones de lo acontecido» (Martín Gaite, 2002a: 162). Casi se podría afirmar que en su visión, el acto del mirar no es solo una actividad física de percepción del mundo, sino también una forma de continua interrogación. Es una metáfora del ser en cuanto origen de cualquier pregunta, de cualquier *aletheia* (Gambazzi 1999: 243).

Asimismo, el sentido de la imposibilidad de representación sufrido por la autora durante el paseo en El Boalo de 1964, adquiere el valor de la insuficiencia existencial ante la experiencia de las cosas, de todo lo que se vive como una polaridad inalcanzable o invisible para el sujeto. Y no es una casualidad el hecho de que, en los relatos de esta experiencia, se recoja un episodio que tanto tiene que ver con la mirada. Se trata del encuentro con un sapo en la verja de la casa:

> vimos un sapito. Ya había oscurecido del todo y nos agachamos a mirarlo, un poco de lejos para no asustarlo. Pero no se asustó. Tenía unos ojos redondos y muy negros y nos sostenía la mirada. No se iba porque no quería. [...] – ¡Cómo nos miraba!. (Martín Gaite 2009: 224-225)

Si en el primer cuento el sapo ya no es un animalito que puede asustar al ser humano, en el segundo es capaz de sostener la mirada sin huir. «Es un reconocimiento simétrico» (Pittarello 2014: 156) que se da solamente en el trozo transcrito dentro de *El cuento de nunca acabar* y que marca el cambio de conciencia. Carmen Martín Gaite y el sapo se miran recíprocamente porque están en el mismo nivel, no hay subordinación sino reversibilidad: el vidente es visible y en la mirada ajena uno encuentra la propia finitud. La narradora quiere servirse de este acontecimiento, recortado de una experiencia personal, para dar un significado añadido al silencio de las palabras. Como ya se ha visto, lo que lleva a la autora a tomar la decisión de dejar *El cuento de nunca acabar* no se debe a una falta de argumentos sino a la toma de conciencia de que frente a la necesidad de decir el sentir, el instrumento del *logos* es insuficiente. Por ello acabar su obra es imposible tanto como lo es pintar un dibujo completo de lo que se ve: «es como meter el mar en casa» (Martín Gaite 2009: 227). El sentido último se escapa y, aun lográndolo, sería solo una parte, un punto de vista, una visión sin conjunto:

> Lo más que puede pasar a veces es intuir la carencia de ese conjunto, sentir su sed desde el desierto, su aguijón, pero otra cosa no se puede, no llegaría el tiempo de toda la vida para intentarlo, aunque no nos dedicáramos a otra cosa hasta morirnos o terminar locos, no, sería inabarcable, sería el cuento de nunca acabar. (Martín Gaite 2009: 228)

La incapacidad de representar una visión de conjunto para el sujeto que ve y siente remite a la finitud del ser, al no poder representar «lo que se ve y lo que no se ve» – el inconsciente. Puesto que no se puede encontrar una forma para el hueco entre las cosas – «la ruptura» de las cosas (Martín Gaite 2009: 228) – el sujeto se siente inadecuado delante del vacío entre el sujeto y el mundo, es decir, delante del contenido de sus acciones y discursos en que se encuentra «lo scarto» (Gambazzi 1999: 37): la verdad para el sujeto. El sujeto, por fin, accede a la verdad por sí en el momento en que puede percibir la ruptura entre las cosas y aceptar la incapacidad de encontrar un sentido de conjunto. Al renunciar a la función ontológica tradicional de la mirada, el sujeto puede ver con los ojos de su inconsciente y encontrar en cada «desvío» la verdad de la existencia. Por ello, la suspensión es el paradigma de una visión epistemológica revolucionaria: algo parecido a la *a-filosofía* de Merleau-Ponty que, al negar el acceso a lo absoluto – el todo de lo visible y del saber –, se limita a ser 'pura interrogación' y regreso al estupor (Gambazzi 1999: 148). Suspender la interpretación racional de las cosas a partir de los productos literarios (como Carmen Martín Gaite indica en sus cuadernos y cuentos), significaría entonces aceptar la libertad de la mirada que no quiere diferenciar la aparencia de la realidad, porque cree solamente, tal como Jacques Lacan creía, que nada es más profundo de lo superficial (Gambazzi 1999: 150).

A la luz de cuanto se ha dicho, cobra un sentido particular incluso el acercamiento de la autora a la pintura de Edward Hopper. A partir del gusto personal, Carmen Martín Gaite amplía el

discurso pictórico creando un paralelismo con el ejercicio de la escritura. Durante la conferencia que origina el artículo «El punto de vista», los cuadros de Hopper se convierten en gérmenes de interrogantes acerca de los sujetos representados, de su entorno, de lo que queda escondido o ocultado por el marco. Estas preguntas sobre lo que el cuadro no dice o enseña explícitamente, lo invisible, estimula la creación de una multiplicidad de historias potenciales. En el caso específico, el poema «Todo es un cuento roto en Nueva York» nace de la curiosidad que suscita la mujer de *Habitación de hotel* (1931) (Bautista Botello 2014: 72), mujer con la cual la autora se identifica (Pittarello 2014: 166). Las preguntas estimuladas por la contemplación son el punto de partida para la elaboración de las muchas historias que pueden surgir según la posición de quien está observando así como de quién esté narrando: «ese proceso de establecer un antes y un después de una escena determinada es lo que caracteriza el desarrollo de la novela» (Martín Gaite 1997: 19).

Carmen Martín Gaite contempla el cuadro y considera que en *Habitación de hotel* «pesa tanto lo que se ve como lo que no se ve, todo eso que no se cuenta, pero que se ofrece como enigma a descifrar» (Martín Gaite 1997: 20). Esta interpretación intermedial no solamente crea puntos de contacto entre lo visual y lo literario, sino también correspondencias con la manera de concebir la narración (Bautista Botello 2014: 73): un enigma que queda por solucionar. Tanto en el libro como en el cuadro se encuentra la creatividad originada por el acto de mirar y estimulada por el secreto que en ellos se guarda a partir de su visibilidad. Asimismo, la autora utiliza a menudo otra comparación a lo largo de los *Cuaderno de todo* y de *El cuento de nunca acabar* para ejemplificar la cercanía entre mirada y literatura, los fundamentos poéticos y los objetivos que las dos acciones comparten para estimular la reflexión sobre el enigma de la existencia. Se trata del acercamiento metafórico del libro a la ventana.

En la poética de Carmen Martín Gaite el libro es una ventana que permite el diálogo entre el narrador y el interlocutor. En la apéndice de *El cuento* se habla de la curiosidad por «mirar desde fuera» como el germen del sentido literario porque posibilita la caída de la frontera entre lo ajeno y lo propio, permitiendo tanto al narrador como al lector acceder, a partir de la mirada, a la misma historia: «su vida se funde con el mirar pasiva y ansiosamente» (2009: 264). En el artículo «Los incentivos de la ventana», publicado en *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras* en 1990, la autora supera la idea que se tenía en el pasado de la 'mujer ventanera' (Ochoa 2010: 95): se pasa del estado de libertad sexual de esas mujeres «livianas» (Martín Gaite 1987: 136) que vivían sin las obligaciones del mundo doméstico a la apreciación de la condición de libertad de una mujer que tiene el coraje de asomarse para ver el mundo según su propio gusto. Para la mujer ventanera de Carmen Martín Gaite «la vocación de la escritura como deseo de liberación y expresión de

desahogo, ha germinado muchas veces a través del marco de una ventana. La ventana es el punto de enfoque, pero también el punto de partida para crear historias» (Martín Gaite 1987: 36-37).

La ventana es el trámite entre lo exterior y lo interior, es el medio de comunicación entre la realidad y el espacio personal y colectivo, es una exigencia de comunicar algo para compartirlo. La ventana es el umbral de «uno spazio interiore che si apre all'esterno» (Pittarello 1994: 70), el punto de enfoque y de partida de lo imaginario y de lo literario. Al concebir el libro como una ventana, es decir como una frontera en que se posibilita el diálogo entre dos interlocutores, Carmen Martín Gaite se apropia del discurso estructuralista de Saussure y Jakobson y constata que «el lenguaje no existe sino como posibilidad de compartirlo» (Martín Gaite 2002a: 638). De la misma forma, en la reflexión existencialista, Sartre había sometido la verdad del sujeto a la mirada ajena, a la posibilidad continua de ser mirado (Gambazzi 1999: 106). En el psicoanálisis también, ya a partir de Freud, Jacques Lacan había entendido el estadio del espejo como una etapa fundamental para la formación del yo porque, al verse reflejado en el espejo, por primera vez, el sujeto comprende que no puede acceder a la propia forma sino a través de una mirada desde fuera. La visión que el espejo le devuelve es «la stessa immagine che fornisce all'io la sua identità è ciò che lo aliena infinitamente da se stesso in quanto, appunto, da sempre sottratta» (Di Caccia, Recalcati 2000: 27). Como ha estudiado Martinell Grife, «el espejo es un elemento que da mucho juego en los textos de Martín Gaite» (1996: 45) pero que se relaciona en particular con el acceso a la mirada propia o ajena. La contemplación en el espejo coincide con la necesidad de encontrar «un interlocutor a nuestra disposición» (Martinell Grife 1996: 46). De hecho, el personaje que se mira en el espejo se reconoce pero también «se ve "diferente" a la imagen que cree que ofrece» (1996: 45).

El espejo como medio de autocontemplación se observa, por ejemplo, en *Nubosidad variable* (1992) cuando el personaje de Mariana, al reflexionar sobre la dificultad de hallar un interlocutor adecuado, intercambia la mirada con su yo del pasado y empieza un viaje íntimo rememorativo. Contemplarse en el cristal del espejo es como mirar en la «ventanilla abierta de una Fiat Uno con la sierra de Grazalema al fondo y nubes de nácar despeñándose hacia el Sur, camino de Tarifa a cruzar el estrecho» (Martín Gaite 2012b: 337). Se verá como, de forma similar a este, en las novelas de la autora el encuentro con el pasado estimula la auto-reflexión y el conocimiento de sí porque supone un ejercicio solitario de distanciamiento y aceptación de lo que fue para entender lo que se quiere para el futuro, porque «todo consiste en una voluntad de trasformación» (2012b: 337). El libro, como la ventana o el espejo, entonces, representa la realización del deseo de conocimiento de sí a través de la confrontación con la alteridad y la aceptación de la mirada del otro-de-sí. Como escribe Mariana a su amiga del corazón en otra ocasión «cuántas cosas se enhebran y convocan, Sofía, delante del espejo, mientras se busca, a modo de sustento, la figura más idónea para

asomarla sin que se desmaye al balcón del nuevo día» (2012b: 271). Pero hay que enfrentarse antes que nada a la imagen que el espejo devuelve al sujeto, para evitar aceptar «la servidumbre de salir a mendigar el contraste de una mirada ajena que juzgue los resultados conseguidos, porque nuestros espejo se ha quedado sin azogue» (2012b: 272).

La mirada en el espejo, así como en la ventana, son actividades parecidas a la tarea de la escritura que es búsqueda de un interlocutor, es decir, de una relación satisfactoria con el *alter ego* de uno mismo. Esto comporta, sin embargo, un esfuerzo dúplice. Por un lado, el narrador debe convertirse en un buen observador, debe haber sabido, ya desde su infancia, descubrir el estupor al mirar el mundo (Martín Gaite 2002a: 130). Un buen narrador, como Valle Inclán, debe saber superar la muralla entre el reino de la letra y de la mirada y debe aprender a transferir con las palabras las visiones de sus ojos o las creaciones de su imaginación. Si lograra confiar totalmente en la facultad de la vista, su narración tendría fundamento porque «los ojos son lo más sincero del cuerpo: dan el aviso. Saben muy bien por qué se paran donde se paran. Antes de pensar nada, se anclan allí. [...] Qué insoportable almacén de vida y muerte eran mis ojos en aquel momento» (Martín Gaite 2002a: 151).

Para Carmen Martín Gaite, en efecto, «la mejor narrativa había sido siempre la que está imbricada en la mirada codiciosa y sagaz» (Pittarello 2014: 161) porque le permitía conservar una abertura particular para con los demás y con el entorno. Pero la autora siempre favorece la mirada «inquisidora pero receptiva, escrutadora y aguda, viva y dulce» que mantenga despierta la complicidad con el mundo: «Eran ojos cómplices para su gente. No mudos. Hablaban solos» (Álvarez Vara 2005: 125). En cuanto percepción e intepretación que enseña la relación fenomenológica del sujeto, el mirar, en la narrativa de la autora, es una de las acciones principales atribuidas a los personajes: mirar en la distancia, desde dentro hacia fuera; mirar desde fuera hacia dentro; ser mirados a hurtadillas, sentirse espíados (Bautista Botello 2010: 13). La mirada contribuye a crear el movimiento de la novela, no tanto el que se hace en un espacio físico sino el que se cumple con el poder de la mente, en un espacio íntimo. A partir de la mirada, además, se estimulan los demás sucedáneos del movimiento, cuales el pensar, el reflexionar, el remembrar y soñar, puesto que no es posible pensar sin imágenes: «Fintantoché siamo vivi [...] il nostro vedere intellegibile passa per il vedere sensibile, il nostro spirito vede attraverso gli occhi del corpo. [...] non è possibile pensare senza immagini» (Pinotti 2009: 12).

Por otro lado, es necesario que el lector se esfuerce y mire. En *El cuento* se ve cómo para la autora debe quedar excluida cualquier imposición de «sermones» (Martín Gaite 2009: 67-76). El narrador debe crear una historia en que ni siquiera la descripción de los personajes quede definida. El lector debe tener la oportunidad de «ir viendo, rectificando» (Martín Gaite 2009: 215) lo que

pasa, no aceptarlo de antemano. Si se quiere que el esfuerzo de narrar sea válido, debe entregarse el libro al lector como si fuese una ventana a la que asomarse en libertad (Martín Gaite 2009: 139). Carmen Martín Gaite concibe una literatura capaz de prestar sus propios ojos, proporcionar «patrones con arreglo a los cuales mirar lo que pasa» (Martín Gaite 2009: 67) para que el lector se atreva finalmente a posar sus ojos sobre los signos de las letras, cuyo sentido se establece una vez que esta mirada desde fuera sea capaz de libar el mensaje (Martín Gaite 2002a: 634).

En suma, si el sujeto accede a una narración tanto si se encuentra ante una pintura como ante una ventana, no puede acceder a la visibilidad absoluta, o sea no puede llevar a cabo una única interpretación. En Carmen Martín Gaite el mirar, así entendido, crea su propio discurso. En él se pone en escena la problemática de la identidad del ser y se puede hablar de la dificultad de vivir sin entenderlo todo. En este discurso, además, se puede hablar de la literatura en cuanto representación del enigma de la existencia en su fragmentación significativa. Porque si «il nocciolo dell'essere è un infinitamente infinito» (Gambazzi 1999: 234), el narrador puede solamente aspirar a mirar el mundo como a través de una ventana o de un cuadro: mirar para sentirse mirado; mirar con la esperanza de que esa mirada que el mundo le devuelve pueda desvelar esa verdad de ser constitutivamente incompleto. De esta forma, el libro es una frontera que a partir de la recreación particular que el narrador hace de su porción de vida, posibilita la visión ajena, el ser-mirado.

3.2. Las imágenes viven en las palabras: el lenguaje literario

Según lo que se ha dicho hasta ahora, escribir para Carmen Martín Gaite es atreverse a proporcionar una visión alternativa de la realidad, una recreación exclusiva de la experiencia del narrador. La escritura debe desafíar la lógica y lo puede hacer porque confía en el papel interpretativo de su interlocutor. Para que se lleve a cabo todo esto, hay que realizar una escritura en que la forma del lenguaje sea el contenido expresado. De hecho, la escritura no debe tratar de explicar nada sino proponer al interlocutor su particular disposición de las viviencias. El lector es el elemento vital de cualquier narración (Wood 2010: 227) y si la escritura es enigmática, invita a los lectores a descodificarla, a colaborar en el proceso de interpretación: «Readers are encouraged to become involved in the construction and interpretation of the text, negotiating meaning from and interacting with elements of the narrative, (re)constructing it from their own experience» (Wood 2010: 227).

Para la autora la narración es un esfuerzo lingüístico creativo que se adquiere ya desde la infancia. Se trata de la séptima etapa del proceso de adquisición lingüística, de acuerdo con las teorías funcionalistas, en que se formaría la creatividad del yo. Efectivamente, para ella, la narración es una actividad que los niños aprenden muy pronto y forma parte del proceso de

formación de la identidad: «informs and constructs identity, as it is the ability to articulate one's own experience and place oneself in the world and in relationship to others» (Wood 2010: 222). Según Wood, el lenguaje de Carmen Martína Gaite es medio de expresión de su concepto de la vida, y en consecuencia de la literatura, en cuanto «pluralist experience, irreducible in its totality, while identity becomes defined not just by the rational, coherent and logical but also by the incongruous, the non-rational, the non-linear, the creative, the emotional, the mysterious and the uncanny» (Wood 2010: 225). A partir de estas premisas, es posible tratar de comprender cómo el lenguaje literario de Carmen Martín Gaite ha logrado expresar la vida en cuanto experiencia plural, incompleta en su esencia, irracional, emocional y misteriosa.

Frente a la insuficiencia del *logos* para contar la experiencia, la autora ha confiado en el poder de la imagen y en la técnica del collage. Efectivamente, lo que ya se ha dicho sobre el collage, citando a Krauss, se puede aplicar a la imagen. Al contrario del *logos* a cuyo significante siempre se refiere un significado, la fuerza de la imagen se da justamente en la representación de algo que era presente – el original, el referente – que ahora queda sustituido. La virtud de la imagen se encuentra en la capacidad de presentificar lo ausente, se constituye en el límite de la visibilidad (Marin 2009: 283). Se trata de lo que Belting define como «presenza iconica», es decir la capacidad de la imagen de hacer visible la ausencia de algo, o dicho de otra forma, poner en escena la presencia de una ausencia (Belting 2009: 87).

Sin embargo, la autora no renuncia a la palabra y admite la superioridad del sistema de signos lingüísticos sobre el lenguaje figurativo especialmente en la capacidad de 'imitar' el pensamiento.

> El hombre pintado sí tiene que ver con el hombre real. Pero las palabras escritas *hacen ver* otra forma más sutil de engaño. Establecer su imitación en un dominio distinto del color y de la línea que los ojos perciben. Es otra clase de alquimia. Las figuras pintadas son esencialmente mudas y sordas. La forma de «presencia» del lenguaje escrito es algo distinta. No son las letras representación imitativas de lo real y sin embargo, habla sin voz una realidad ausente. Dice, aunque no habla. La pintura imita la vida. La escritura imita el pensamiento. Lo que dicen las letras van como pensándolo, rumiándolo. Y a través del lector inician el nunca acabado diálogo de la interpretación. (Martín Gaite 2002a: 637. Cursiva nuestra)

El lápiz o el bolígrafo que la mano sostiene es el dispositivo común (Agamben 2006: 5-35) en el cual convergen dos diferentes medios de comunicación – el pintar y el escribir – que representan la vida de forma diferente. Por un lado está la pintura cuya forma de representación es más mimética. Por otro está la escritura, capaz de imitar y escenificar el pensamiento de la vida, es decir el movimiento de lo real (de ahí el uso del gerundio) para que el lector interactúe con lo dicho y lo interprete. Si la palabra es el medio más adecuado para contar la realidad, es decir para hacer literatura, hay que detectar el cambio. El sistema lingüístico, representado por la palabra, no tiene

el carácter imitativo de la pintura pero ha aprendido del poder de la imagen: «La forma de "presencia" del lenguaje escrito es algo distinta. No son las letras representación imitativa de lo real y sin embargo, habla sin voz una realidad ausente» (Martín Gaite 2002a: 637).

Puesto que para la autora la escritura hace ver el pensamiento de la realidad, en vez de la realidad misma (que es inabarcable) y que no se puede pensar sin imágenes (Pinotti 2009: 12), el *logos* se dehace del vínculo lingüístico entre significante y significado y se abre a las potencialidades de la imagen. En Carmen Martín Gaite, «cada obra o gesto de la mano surge de la palabra, se basa en el pensamiento, especialmente si atañe a al escritura. Así un texto manuscrito concretiza el pensamiento a través de un sistema de signos, lo pone a disposición de la mirada» (Pittarello 2011: 10). El narrador es un sujeto proprietario y destinatario de las imágenes que es capaz de percibir, proyectar y recordar (Belting 2009: 92) y controla sus *media* – el *logos*, el dibujo o el collage en el caso de Carmen Martín Gaite – como extensiones de sus propias facultades visuales.

Para entender cómo la palabra se hace cargo de la tarea de escenificar esta presencia icónica hay que acudir a la teoría de Belting (2009). Para él, la imagen se compone de un *medium* y de un *cuerpo*. El primer concepto permite la trasmisión de la imagen mientras el segundo es el responsable de la percepción. Cualquier imagen se manifiesta a través de un *medium* visivo – «nessuna immagine visiva giunge a noi senza mediazione» (Belting 2009: 77) – que puede ser una forma o la forma propia con la que la imagen se muestra para ser percibida. Las imágenes están presentes en sus *media* pero es el cuerpo quien actúa en el proceso de percepción porque es capaz de distinguir del *medium* la imagen que se transmite. Para Belting, el cerebro del ser humano, es decir, el *cuerpo*, es un *medium vivente* porque permite no solo percibir la imagen sino también proyectarla o recordarla o, al contrario, censurarla y tranformarla (cfr. Belting 2009: 86). Es por ello por lo que la lectura de un libro puede corresponder a la lectura de una imagen; en este proceso el cuerpo actúa para distinguir lo contado, de su *medium* – el lenguaje escrito –, como se haría en la distinción de lo visto, de su *medium* – el lenguaje visual.

Esta comparación intermedial es útil para entender el lenguaje escrito como un *medium* capaz de transmitir imágenes verbales a partir de las imágenes mentales que el 'cerebro-cuerpo' no solamente recupera de su experiencia sino que también vuelve a colocar según su propia interpretación. No resulta complicado, ahora, pensar en la escritura de Carmen Martín Gaite como un esfuerzo de creatividad lingüística en que se conjuga el deseo de escribir la imagen con la exigencia de un interlocutor/espectador que participe en la trasmisión de la imagen. Como ya se ha visto, para la autora el deseo de escribir la imagen – que siempre se cumple de forma 'imaginaria' (Marin 2009: 284) ya que es la imaginación la que transforma las palabras en imágenes

que significan (Belting 2009: 78) – se debe a la atracción que ella tenía tanto por esta capacidad de representar el mundo sin explicarlo como por el poder de la imagen en mostrar lo que quedaría ocultado. La imagen, en efecto, le da la posibilidad de expresar lo que no se podría transferir de otra forma.

En el lenguaje literario es la metáfora el mecanismo que mejor se presta para realizar este sistema comunicativo que representa el pensamiento sobre la vida. Efectivamente, de acuerdo con el estudio de Ricoeur (2010), la metáfora es una predicación que altera el nivel semántico del enunciado en que aparece y es un instrumento del lenguaje poético, tal como Jakobson lo entiende, una recostrucción enigmática de la realidad que invita al destinatario a descodificarla. La metáfora, según Ricoeur, tiene el poder de «ridescrivere il reale, aprendo inedite dimensioni di esso» (2010: XVIII). De la misma forma, Carmen Martín Gaite había entendido que era más eficaz contar por metáforas «rápidas y enhebradas al salto» que por «explicoteos exhaustivos» (Martín Gaite 2002a: 352). Una vez despojada de su referente lingüístico, la metáfora se convierte en un icono verbal y, tal como Aristóteles la explica, su poder es el de poner delante de los ojos, de mostrar visualmente (cfr. Ricoeur 2010: 274-277). La metáfora le permite mostrar la intersección entre la esfera sensible de la vida y el sentido que ya no se puede abarcar si no a través de esa lógica del mostrar. Como sostiene Ricoeur, para leer la metáfora hace falta, una vez más, la *epojé* husserliana que «sospendendo ogni posizione della realtà naturale, libera il diritto originale di tutti i *data*; la lettura è la sospensione di tutto il reale» ed è una «apertura attiva al testo» (Ricoeur 2010: 277). Carmen Martín Gaite «acabó coincidiendo con la corriente de la hermenéutica contraria a la epistemología, es decir la que encardina la concepción del saber en una costelación de metáforas, haciendo de la verdad una experiencia de tipo estético» (Pittarello 2011: 9).

De hecho, la metáfora no es una forma de mirar la realidad para imitarla sino que recurre a la imaginación para que se pueda 'ver como' (Ricoeur 2010: 282). Esta suspensión evita que en el icono verbal de la metáfora se remita a lo real empírico porque el sentido metafórico es posible justamente según una nueva pertinencia semántica (Ricoeur 2010: 238), una abertura a campos semánticos conocidos que provoca un aumento de conciencia (Ricoeur 2010: 284). De la misma forma, en la escritura de Carmen Martín Gaite se da acceso al lenguaje de lo simbólico para que se pueda reproducir el pensamiento sobre el mundo como una imagen en sus múltiples modalidades, substraída de su referencia original con la realidad porque se conjuga con las personales asociaciones surgidas tras su contemplación. En los *Cuadernos de todo*, la autora comenta la lectura de *Teoría de la expresión* de Félix Schwartzmann y aprecia su idea de la imagen del mundo como de una «pluralidad de irradiaciones significativas», «mil modos en que las cosas vistas remiten a significaciones que las trascienden»: «Es inseparable de la experiencia de lo real percibir

significaciones que lo desbordan. Lo dado siempre refleja otras cosas» (2002a: 259). En la poética de Carmen Martín Gaite «everyday words take on symbolic significance and each symbolic motif has an infinite range of meanings» (Wood 2010: 226). Como recuerda Boehm, a partir de Nietzsche, se entiende que el mundo de los conceptos no puede separarse de su terreno metafórico puesto que la metáfora es un puente entre el yo y el mundo porque le permite al sujeto conyugar la facultad intelectiva con la esfera sensible y abarcar el conocimiento de la realidad con un ejército de 'metáforas', con multíples posibilidades de sentido (2009: 45). En la obra narrativa de Carmen Martín Gaite se enseña, así, la esencia metafórica del lenguaje verbal (cfr. Bohem 2009: 46).

Para que se reproduzca esa imagen del mundo plagada de posibilidades, la autora no ha explotado solamente los mecanismos simbólicos propios del lenguaje poético, sino que también ha practicado las posibilidades de la intermedialidad, es decir, «a crossing of borders between media» (Rajewsky 2005: 50). En la obra de Carmen Martín Gaite, como se ha visto, el collage *Visión de Nueva York* es un ejemplo de combinación medial porque es un resultado de dos diferentes formas mediales de articulación, la palabra y la imagen (cfr. Rajewsky 2005: 51-52). En las novelas, en cambio, la autora se sirve de las referencias intermediales, que son estrategias de construcción de sentido que crean la ilusión de la presencia de otros medios, cuales pinturas, fotografía, cinema, etc. (2005: 51-52) . El objeto de análisis del apartado siguiente, en cambio, mostrará cómo Carmen Martín Gaite ha logrado llevar el collage a su literatura en cuanto transposición medial, porque la técnica del collage y su *medium* se trasforman progresivamente en otro medium, la palabra, entrando en la escritura. El collage es así la fuente del nuevo producto medial: la novela de Carmen Martín Gaite.

3.3. Del fragmento: contar 'en plan collage'

«Ella era, sin embargo, más alma que nada. Por los dedos, por la mirada y por el aura trasmitía como un imán» (Álvarez Vara 2005: 126). Así Ignacio Álvarez Vara recuerda en el apéndice de *Visión de Nueva York* cómo Carmen Martín Gaite lograba expresarse a través de su manualidad. El dibujo, el collage y la escritura, en todo caso, no son nada más que sucedáneos de la tarea de la costura – afición heredada de la madre – que se convierte pronto en su propia «razón mental» (Álvarez Vara 2005: 127). Todo lo que sale de su mano es un intento de coser los retazos de la experiencia. Se ha hablado ya de las razones que llevaron la autora a elevar la realidad de los diarios, de la rutina y la vida cotidiana a imagen significativa, a «combinar el modelo estético con la narración» (Márquez 2005: 133). En este apartado, en cambio, se tratará de observar en qué términos la técnica del collage en cuanto montaje entra en la narrativa de la autora. De hecho, la transposición medial de esta técnica en la novela de Carmen Martín Gaite convierte la escritura en

una actividad parecida a la costura de fragmentos de tejido, un cuento-collage que se compone de fragmentos de historias al seguir la técnica narrativa del 'hilo roto'.

De la relación entre collage y escritura en la obra de Carmen Martín Gaite existen ya estudios que han empezado a evidenciar cómo «lo visual es material para lo literario y lo literario también se entrecruza con lo visual» y cómo Martín Gaite «utiliza la imagen visual y la convierte en texto» (Bautista Botello 2008: en red). Como ejemplo de esto, Bautista Botello recuerda que en *Pido la palabra*, en el artículo de «La libertad como símbolo» (Martín Gaite 2002a: 138-153), la autora describe Nueva York y hace referencias a sus collages como mecanismos de narración en «fragmentos de aquel cuento roto que era Manhattan» (Bautista Botello 2008: en red). El collage inspiró en 1983, no solamente el poema «Todo es un cuento roto en Nueva York», sino también a la figura de Miss Lunatic, *alter ego* de la autora y protagonista de la novela infantil *Caperucita en Manhattan* (1990). Ese libro, además, no solo se inspira a partir de unos dibujos, los del amigo Juan Carlos Eguillor – como apunta Martín Gaite (2002a: 618-619) – sino que también incluye en el texto las ilustraciones, realizadas por Carmen Martín Gaite.

Se han propuesto incluso interpretaciones en torno al valor del collage, en la poética de la autora, en cuanto oportunidad para negociar a través del medio visual un lugar de expresión femenino, puesto que la mujer, tras la muerte de Franco, quiere salir de su espacio interior y ganar espacio de expresión en una esfera pública (Ochoa 2010: 97). Según Marian Womack (2010), el collage tiene el mérito de informar al lector sobre la escritura vinculada a la idea del espacio, tanto físico como mental, y su necesidad de reinventarlo. El collage define la técnica narrativa de la autora y testimonia el hallazgo de encontrar nuevas formas para comunicar (Womack 2010: 4-5).

Lo cierto es que, en los años '80, se puede observar una mayor conexión entre su poética y las técnicas utilizadas en sus collages así como aumenta el intercambio de materiales textuales y visuales en ambos oficios. Tanto en los collage como en las novelas se encuentran materiales que alimentan la analogía entre escritura y collage: las imágenes de las nubes, por ejemplo, en *Nubosidad variable* son metáforas del texto, «variable e infinito» (Martín Gaite 2012b: 117), que relata los viajes interiores del ser humano mientras los instrumentos de costura se asocian metonímicamente a la actividad de coser, que a su vez metaforiza el oficio del narrador en cuanto enlazador de historias fragmentadas en un único *patchwork* (Bautista Botello 2008: en red).

Pero el contacto entre collage y escritura es aun más invasor si se observa cómo llega a modificar la técnica narrativa. Como ha evidenciado Elide Pittarello en su estudio sobre *Visión de Nueva York* (2014), el empleo del collage coincide con la renuncia a la coherencia de la imagen y enseña la necesidad de una forma de comuncación que proceda a través de la «la yuxtaposición, la superimposición y la simultaneidad» (Pittarello 2014: 152). El empleo de la técnica del fragmento

en la narrativa de la autora involucra, antes que nada, la narración en cuanto recostrucción espacio-temporal de la realidad. Como afirma Didi-Huberman, cualquier montaje carece de una orientación previa, escapa de cualquier teleología, muestra las supervivencias, los anacronismos, los encuentros entre temporalidades contradictorias que tienen que ver con personas, objetos, eventos o gestos (Didi-Huberman 2009: 250): «non c'è storia senza tutte le complessità del tempo, tutti gli strati dell'archelogia, tutte le punteggiature del destino» (Didi-Huberman 2009: 250). Asimismo, en la novela de Carmen Martín Gaite la escritura, que tiene el objetivo de hacer «pervivir» el pasado, ganando el tiempo efímero dado que «recordar es hacer presente» (Martín Gaite 2002a: 637), se lleva a cabo a través del «replanteamiento de la visión histórica» una «reestructuración del orden narrativo» porque «ya no rigen las leyes de una lógica mimética» (Kronik 1997: 32-33).

> En vez de esforzarse por captar la verdad de la historia, los escritores, recurriendo a la historia desde el presente, la redefinen mientras que se define el yo de sus narradores a través del discurso. La historia ya no se considera una entidad exterior, independiente del individuo, una condición en la cual se inserta o que se impone en él; es, más bien, una condición de la conciencia individual. (Kronik 1997: 32-33)

Puesto que la conciencia interior del individuo no es capaz de someter el tiempo psicológico revivido a la concatenación del tiempo histórico vivido, se libera la diacronía y se admite que la reconstrucción histórica no tiene su referente original porque en la narración todo es ficción. Esta actitud ya existe en la novela de ruptura con el realismo narrativo, es decir, *Ritmo Lento* (1963), cuya advertencia preliminar niega la fidelidad de su narración: el testimonio no es el de creer que es «forzosamente verosímil» porque toda narración escenifica un engaño de la realidad (Martín Gaite 2010: 321).

Además, al emplear el collage, la novela conlleva la marca autorreferencial de la escritura: la historia se vincula a la experiencia y las impresiones del punto de vista desde el cual se cuenta. Al reconocer que «el acto de narrar costruye el significado de las cosas, siempre según las perspectivas, las intenciones y la falibilidad del narrador» (Kronik 1997: 33), la autora decide apostar por una novela en que se mantenga el orden de los «papeles atados», es decir, de todos los «informes contradictorios»; en que se guarde el fluir originario de todos los acontecimientos «que se mueven simultáneamente» dando «distintas aportaciones» de la misma verdad (Martín Gaite 2009: 262-263). La técnica del collage posibilita, como por ejemplo en *Nubosidad variable*, una narración simultánea de versiones, impresiones, interferencias diferentes. A modo de *Cuaderno de todo* (Womack 2010: 5) o de *El cuento de nunca acabar* (Bautista Botello 2010: 12), en la novela convergen perspectivas, historias e impresiones múltiples: «Collage imitates not only memory, but the process of creation itself, through its recolocation of personal framents, voices, and

memorabilia alongside imagined elements, combining them together into new objects of memory and creation» (Womack 2010: 5).

Por último, como ya se ha dicho a través del estudio de Krauss, el collage para ser interpretado necesita un metalenguaje de lo visual porque enseña lo que es ya representación, las imágenes han perdido su entereza, son fragmentos sin referente original porque se han sacado del contexto originario y evidencian una superficie destruida, ausente. De esta forma, las imágenes del collage ponen al descubierto conexiones inusitadas en que laten muchas posibilidades (Pittarello 2014: 167). Para su interpretación, «el relativismo manda» porque cualquier fragmento es indispensable para los demás y no se indica un camino para reordenarlos (2014: 167). Lo mismo pasa en su escritura en «plan collage» (Martín Gaite 2012b: 36) que no puede entenderse en su conjunto sin tomar en cuenta los fragmentos, porque en cada «añico se puede uno mirar» (Martín Gaite 2012b: 33).

4. A manera de conclusión: la mirada fragmentada

En la literatura de Carmen Martín Gaite, el poder de la imagen se despliega a través de la técnica del collage. En el montaje de los recortes, creado por el medio de la mano o el marco del cuaderno, acontece el estupor del descubrimiento y el esfuerzo de la adaptación a una vida en que falta la visión de conjunto: «Expresándose a trozos, Carmen Martín Gaite, va aprendiendo cómo inglobar más, gracias a lo mucho que deja fuera. El más allá queda aludido, entregado a las figuraciones del lector/espectador» (Pittarello 2014: 174). Al ser favorecida por la técnica de lo «speaking of» (Krauss 1981: 20), Carmen Martín Gaite puede seguir contando los momentos de la vida en que todo lo visible enseña su opuesto: lo invisible y el inconsciente en que reside la verdad para el sujeto. Se trata, en particular, de todas las experiencias que aparecen al sujeto como inciertas y fugaces: el sueño, la imaginación sobre el futuro o la memoria del pasado con todos sus silencios, las relaciones interpersonales y, por fin, la búsqueda de un interlocutor capaz de colaborar en el juego de la vida, en el encuentro de una solución, más particular que colectiva. Por ello, en su literatura nada es mimético y todo es sugerencia: las coordenadas espacio-temporales vacilan y recrean en libertad; las versiones y los puntos de vista se entrelazan y lo fugaz que se experimenta de forma des-dibujada se valora como parte de un conjunto incomprensible que a pesar de todo y gracias a ello sigue planteando preguntas.

A través de la técnica del collage Carmen Martín Gaite ha encontrado un medio para desafíar la incertidumbre de la vida, aceptando la creatividad y los estímulos que la imposibilidad de 'abarcarlo todo' supone. La mirada con que Carmen Martín Gaite se atreve a desafiar lo convencional para reconstruir el relato vivencial de forma fragmentada viene a coincidir con el

esfuerzo creativo de insertar una «brecha en la costumbre» (Martín Gaite 1993: 158), la expresión empleada por la autora con el fin de hacer del género fantástico, tal como Tzvetan Todorov lo entiende, la base de parte de su literatura. Al moverse en el mundo empírico, la autora debe fragmentar su método de acceso a la realidad para que se despierte la fantasía en la novela, «donde todo es sorpresa y renovada expectativa» (Martín Gaite 1993: 166), y se confudan las «fronteras entre lo inverosimil con lo verosimil» (Martín Gaite 1993: 162). En Carmen Martín Gaite, escribir es guardar esa mirada 'superficial' en la que la clave de acceso a la realidad es siempre *epojé,* renuncia a las certezas cognitivas. De esta forma, la escritura implica renunciar a buscar soluciones, para vivir la perplejidad de la existencia como confortable espacio (Martín Gaite 1993: 209) en que se estimula la fantasía y se alimenta la creación literaria. Solo así la escritura podrá ser una 'brecha en la costumbre':

> algo que nos sorprende y rompe nuestros esquemas habituales de credibilidad y aceptación, un descubrimiento, a veces banal y fortuito, pero que provoca – y eso es lo importante – un nuevo punto de vista, un impulso sin control, una perplejidad, algo, en fin, que llama nuestra atención con guiños inhabituales invitandola a salir de su letargo. (Martín Gaite 1993: 158)

Capítulo 2 | Carmen Martín Gaite y el dibujo

Con la publicación del diario-collage *Visión de Nueva York* (2005) ya no ha sido posible estudiar la obra de Carmen Martín Gaite sin considerar el papel de la imagen en su literatura. El encuentro entre escritura y collage, como se ha dicho, ha enriquecido el universo narrativo de la autora, marcando un cambio en su manera de escribir. Pero también ha mostrado otra forma de representación medial que hace de la imagen su mínima unidad semiótica y del montaje su sintaxis preferencial. Como ha explicado Ana María Martín Gaite, el hallazgo de *Visión de Nueva York* ha dejado constancia del mundo de la fantasía de Carmen Martín Gaite «que tanto formó parte de su vida cotidiana» (Martín Gaite 2005: 12) y que siempre ha sido fuente inagotable de su creatividad artístico-literaria. Además, en este «cóctel creativo» se puede encontrar la prueba de la afición que Carmen Martín Gaite tenía por el dibujo. De su mano, de hecho, no solamente salían palabras, como explica Ana María en la nota preliminar de *Visión de Nueva York*: «Desde niña, ilustraba sus cuadernos escolares y siempre en sus manuscritos se han mezclados la letra, los dibujos y el rompecabezas de sus collages» (Martín Gaite 2005: 12).

Este capítulo tiene el objetivo de profundizar en la relación entre Carmen Martín Gaite, el dibujo y su obra narrativa. En la primera parte se observará cómo la autora emplea los dibujos a lo largo de los *Cuadernos de todo* y en qué términos se refiere al acto de dibujar tanto entre los apuntes de sus *Cuadernos de todo* como entre las reflexiones en *El cuento de nunca acabar*. En la segunda parte, en cambio, se explorará el papel del dibujo y de la pintura en el mundo narrativo de la autora. Se verá qué comparten entre ellos los personajes aficionados al arte del dibujo o de la pintura y en qué situaciones se servirán de esta actividad. En suma, se tratará de comprender el valor expresivo del lenguaje visual del dibujo sea en la vida sea en la obra de Carmen Martín Gaite.

1. Carmen Martín Gaite dibuja

En los *Cuadernos de todo* (2002a) se hallan testimonios de la afición por el dibujo que Carmen Martín Gaite cultiva paralelamente a la pasión por la escritura. Como subraya Maria Vittoria Calvi en la introducción a la obra, entre el «desorden creativo» de estos ochenta cuadernos repletos de escritos en forma de «diario íntimo, reflexión, crítica literaria y creación» (Martín Gaite 2002a: 14) había muchas ilustraciones y dibujos que se redujeron, durante el trabajo de edición, al ser «notas al margen no integradas en el flujo discursivo: elementos peculiares y hasta decorativos en el cuaderno, que sin embargo entorpecerían la lectura del texto impreso» (Martín Gaite 2002a: 16).

Dibujar, entonces, se tiene que considerar como una tarea complementaria a la escritura, una espontánea expresión alternativa al ejercicio de la palabra. Los dibujos forman parte de los «diálogos internos» en forma escrita (2002a: 264) que motivan la redacción de sus primeros *Cuadernos de todo*. Además, acompañan el caudal de «encuentros, personas, emociones, sueños, paisajes y atardeceres vistos desde ventanas y ventanillas» que registran el «murmullo del vivir cotidiano» y se esbozan «en trenes y autobuses, en casa de amigos o en la mesita de algun bar» (2002a: 11). Finalmente, se entretejen con los «trozos de obras de creación» (2002a: 12), es decir, con ese múltiple *Cuaderno de bitácora* que contiene versiones diferentes de sus obras narrativas.

La convivencia entre palabra y dibujo en los *Cuadernos de todo* convierte esta obra en un ejemplo de producto intermedial y, en particular, de combinación medial, porque en ellos «two medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way» (Rajewsky 2005: 51). Por ello, no se puede crear un discurso crítico en torno a los *Cuadernos de todo* si no se consideran las ilustraciones como presencia constitutiva y significativa de la obra. De esta forma, incluso el 'efecto entorpecedor' que crean a lo largo de la lectura aportaría un valor añadido al ser testimonio de la especial relación que la autora mantiene con sus dibujos, empleándolos en su escritura. Prueba de ello, por ejemplo, se tiene en el *Cuaderno de todo* 13, en el que la autora practica «un grato ejercicio de amanuense, es decir la copia 'amplificada' de apuntes viejos» (Martín Gaite 2002a: 279). Esta actividad vuelve a recuperar también los dibujos que aparecían en los apuntes, un corta y pega que testimonia el grado de apego a sus creaciones figurativas. En el *Cuaderno*, en efecto, la autora escribe:

> estoy trasvasando a este cuaderno esta tarde (26 de julio de 1974) viejos apuntes que me pueden servir para *El cuarto de atrás* o *Pesquisa personal*, a ver si me vuelve, con el proceso embrionario que llevaba cada una de estas ideas en mi mente, el deseo de continuarlas fundidas. Estoy en el cuarto del banco de madera, con la ventana abierta. Hace mucho calor. Me he cortado el pelo con las tijeras grandes. Nacho me dice que le tengo que terminar una novela para diciembre. Estoy alegre, haciendo cara al verano con ánimos [...] Cuando salgan en mis apuntes viejos dibujitos graciosos, los pienso pegar. Mira qué silla. (Martín Gaite 2002a: 286)

A la anotación sigue el dibujo recortado y pegado de una silla en perspectiva. Su presencia en la página crea profundidad pero forma parte, para decirlo con Merleau-Ponty, de aquella «constelación de datos» a la que la autora vuelve para «ver cómo surge [...] un sentido inmanente sin el cual no es posible hacer invocación ninguna de los recuerdos» (Merleau-Ponty 2000: 44). En este caso particular es importante observar cómo esta elección convierte el dibujo de la silla en *cosa*, término que Remo Bodei distingue del objeto. Es *cosa* un objeto sobre el que el sujeto proyecta un nudo de relaciones que lo involucran, unas sensaciones que lo implican y que lo empujan a combatir por su causa, es decir, salvarlo del olvido (Bodei 2011: 10-21). Aquí, la autora expresa

verbalmente sus sensaciones pero ya solo la elección de salvaguardia del dibujo testimonia la implicación afectiva de la autora con su realización visual. Los dibujos, en cuanto cosas, se recortan y pegan nuevamente para salvar su fijeza originaria, colocación que no es espontánea sino relacionada con una propia estricta organización mental (Bodei 2011: 8): son *cosas* «que te devuelven lo que pusiste en ellos al mirarlos» (Martín Gaite 2002a: 193).

1.1. La inmediatez perceptiva del dibujo: humor y recuerdo

En los *Cuadernos de todo*, los dibujos son una forma de hacer presente una 'materialidad viva'. Rafael Chirbes se da cuenta de ello, en el prólogo a la obra, al describir la sensación experimentada tras la llegada de los cuadernos en su casa, cuando la autora ya no estaba en el mundo:

> su materialidad sobre mi mesa de trabajo me hizo revivir a Carmen Martín Gaite como una presencia casi física, aún más tangible porque, como acostumbraba a hacer con casi todos los originales que escribía, también en este caso había ilustrado sus notas con dibujos hechos de su propia mano, con recortes y collage que ella misma componía: pequeñas iluminaciones que hacían que esa materialidad fuera más viva, más palpitante en las páginas que las yemas de mis dedos tocaban. (Martín Gaite 2002a: 20)

El esfuerzo que presupone expresarse a través del dibujo, de hecho, es más tangible que él a través de la palabra escrita porque el dibujo mantiene una relación más inmediata con el entorno perceptivo. Como el *logos*, el dibujo es un signo – «cualquier trazo o huella visible que deja un cuerpo sobre una superficie» (Eco 1994: 13). Pero, a diferencia de la palabra, el dibujo, al ser un procedimento visual que reproduce objetos concretos para comunicar el objeto o el concepto correspondiente, parece tener una manera de representación del mundo más inmediata que la palabra. Por un lado, el dibujo es un signo icónico «en cuanto posee las propiedades de su denotado», es decir, reproduce los rasgos de reconocimiento del objeto en el mundo que quiere comunicar: sea si se trata de sus rasgos gráficos, sea de modalidades de producción convencionales precisas (cfr. Eco 1994: 62-63). Asimismo, en *El cuento de nunca acabar* Carmen Martín Gaite se refiere al dibujo como a un ejercicio propedéutico a la escritura, una actividad a la vez espontánea, divertida y entretenida, como un juego cualquiera empleado para invitar a los niños a aprender el alfabeto. En él se acepta la equivalencia entre el dibujo de cualquier objeto y el dibujo que forma la cadena de letras que crea la palabra (Martín Gaite 2009: 130). Por otro lado, el dibujo tiene la capacidad de señalar un gesto de humor, algo parecido al chorro de color que confiere vida al cuadro del pintor Apeles, del que habla Didi-Huberman (2008a: 12-13) en la primera parte de su largo ensayo sobre el problema estético del encarnado en pintura y la relación entre el pintor y su cuerpo, sus humores. El caballo de Apeles se vivifica solo tras un afortunado chorro de color que el pintor echa sobre el lienzo después de un gesto de rabia. Se trata de:

> un'esorbitazione, cioè propriamente un'erezione dell'occhio: la sua vocazione a dare colpi, colpi che l'impotente pennello non sa ancora sostenere. E questo avviene proprio grazie a un richiamo di umori, l'occhio si inietta di sangue. […] E proprio questo era la vita che mancava al quadro: una miscela reticolata, una fibrina, improiettabile (nel senso di progetto), ma gettabile solamente di umori bianchi e rossi: schiuma e sangue. (Didi-Huberman 2008a: 13)

Así la materialidad del dibujo se percibe no solo por su valor icónico sino también porque señala la relación más inmediata entre la representación figurativa y el gesto de humor que la ha generado.

En los *Cuadernos de todo* hay ilustraciones en que es más facil percibir la 'materialidad viva' de la autora. Se trata de esos dibujos que, a partir del *Cuaderno* 13 (2002a: 279-331), la autora decide recortar de apuntes precedentes para recolocarlos en el lugar originario, entre una y otra reflexión escrita. Los dibujos se convierten en *cosas* porque testimonian la exigencia de la conservación: su ausencia no podría ser substituida porque en ellos se encuentra algo que implica al sujeto – «recano tracce umane, sono il nostro prolungamento» (Bodei 2011: 23). Se trata, en particular, de representaciones figurativas sobre las que se ha proyectado el estado de ánimo o el gesto de humor que las ha originado. Hay un dibujo de un escorzo de un interior, recortado dentro de un marco, que a través de una puerta ventana entre largas cortinas deja entrever la reja de un balcón con vista a la naturaleza. En la descripción del dibujo la autora puede recuperar las colocaciones espacio-temporales del momento: se ha realizado durante la Semana Santa de 1972, «la última vez que estado en Coria» (Martín Gaite 2002a: 289). Luego, se explica con el medio verbal el por qué se ha decidido guardar el dibujo, es una acción determinada por el estado de ánimo que lo ha originado: «No lo quiero tirar ni traspapelar ¡Con qué sosiego y entusiasmo esperaba mi regreso, la entrada del abril! Es un dibujo hecho en uno de mis últimos estados placenteros y soñadores, de plenitud pura» (2002a: 289).

Asimismo, a lo largo del trabajo de reordenación y copia de sus apuntes, la autora deja constancia a través del dibujo de sus momentos de desánimo, sobre todo porque esta tarea se emprende para reordenar el material basilar de *El cuento de nunca acabar*. En el *Cuaderno* 15, se encuentra uno de estos momentos, con fecha «17 abril 1976». Su humor se relabora tanto verbalmente – «El cuento de nunca acabar (intento de continuación)» (2002a: 368) como visualmente: la imagen de una copa de vino tinto y una botella que parecen celebrar con un brindis el esfuerzo de continuación de la obra o que remiten irónicamente a la embriaguez que favorecería la escritura. En otro dibujo, en cambio, la autora ironiza sobre el dolor y el malhumor debido a problemas de oído. En la imagen, realizada en 1984 y contenida en el *Cuaderno* 34 (2002a: 597), la autora se auto-retrata dos veces. Con el intento de comparar el cambio de estado de ánimo entre el día de «hoy» con el de «mañana». En el 'hoy' la autora se dibuja con una venda en la cara y está triste mientras en el 'mañana' todo se podrá oír. La vuelta del oído se señala con el dibujo de unas

notas musicales y un altavoz. Si no existe palabra que le permita encontrar consuelo o explicar su estado, el dibujo es el medio preferido para minimizar el dolor con ironía.

Es así com, a lo largo de los *Cuadernos de todo*, los dibujos permiten encontrar esa 'materialidad viva' de la que habla Rafael Chirbes en el prólogo de la obra porque atañen a situaciones emotivas particulares que quieren recordarse: son gestos de humor que rebasan el tiempo. La imagen «è ben altro che un semplice ritaglio eseguito nel mondo degli oggetti visibili» – explica Didi Huberman – «è un'impronta, un solco, una scia visiva del tempo che essa volle toccare» (2009: 263). Es así como estos dibujos dejan la marca de unas sensaciones experimentadas – porque percibir no es recordar sino es sentir para recordar (Merleau Ponty 2000: 44) –, pero también dejan la huella del tiempo que Carmen Martín Gaite en algún momento de su vida quiso fijar. En el *Cuaderno* 6 se encuentra un dibujo creado durante una estancia en Tánger del 17 de julio de 1972 (2002a: 167). No hay colores ni referencias climáticas, pero el verano se percibe a través de la atmósfera de tedio y aburrimiento que transmiten las posturas y las expresiones de los niños dibujados. Indica el verano también la ropa que llevan los niños, unas ramas secas que salen de una pared y la ausencia de personas por la calle debido, quizás, al fuerte calor. A pesar de que todo lo que se puede intuir de la composición aporta una interpretación arbitraria, es cierto que se trata de un recorte del campo perceptivo de la autora que por algún motivo quiso guardar visualmente. De forma parecida, en el apartado de la obra titulado «Notas fugaces», entre unas hojas de un bloc de 1990 se encuentra un dibujo hecho durante una mañana del 13 de abril de 1997 en el Hotel Tremont «In the Hall, waiting for Elena Barrio» (2002a: 667). Dibujar es una ocupación que se lleva a cabo para ocupar el tiempo de la espera pero guarda testimonio de un recuerdo contextualizado: recupera un lugar y un tiempo determinados. Además fija una perspectiva real (o imaginada): la autora mira desde el interior hacia el exterior, esbozando a través de la frontera de la ventana sea el interior, dibujando las cortinas con sus detalles decorativos, sea una porción de la ciudad. El dibujo muestra, finalmente, el interés que la autora tenía por el marco de la ventana: parece que Carmen Martín Gaite esté imaginando unas historias que implican al transeúnte que dibuja en la calle. El hombre está a la espera enigmática de algo, tal como señala su expresión.

En las ilustraciones que la autora recorta y pega en los cuadernos con los apuntes copiados y ampliados es más evidente la fuerza dialéctica de la imagen, que hace revivir el pasado, conocer lo que ya no es, en el presente (Benjamin 2000: 906-907). En el *Cuaderno* 13, además de los dibujos ya analizados, se pega una ilustración que pertenece a «La Fuente del Berro. Sept. 1972», una visión de un gran árbol en el margen de una calle que devuelve el recuerdo de una persona, como indica la autora verbalmente «con Pepe Díaz» (2002a: 285), que en el ahora perceptivo es ausente. Un mes después la autora coloca el dibujo de su hija Marta mientras duerme. Como se sabe, la posición

torcida en que Marta solía dormir origina el apodo de 'La Torci'. El dibujo es un recuerdo más bien afectivo que espacial, como explica la autora: «así se quedaba dormida la Torci acurrucada en cualquier postura hace cuatro años o cinco. No me acuerdo del sitio en que le hice este dibujo. Lo he recortado de un cuadernito donde tengo apuntes del año 69-70» (2002a: 291). La elección de guardar estos dibujos, en suma, habla en lugar de las palabras acerca del vínculo entre lo percibido y lo experimentado.

1.2. Dibujo y símbolo: la divagación del pensamiento

Tras el análisis de estas primeras ilustraciones se entiende cómo el dibujo, en cuanto icono, es la manera semiótica más directa para expresar lo percibido porque, al reproducir visualmente las características propias de la forma del objeto o de la porción del campo perceptivo, en él se suscita más rápidamente la imagen mental creada para comunicar el objeto. Sin embargo, en cuanto al significante, bien se sabe que la palabra, como la imagen, puede ser un signo icónico porque es capaz de crear una imagen mental del objeto representado; no lo reproduce en sus aspectos táctiles y su significante no es el objeto significado sino su reproducción. Así, un icono es cualquier signo que, para representar la experiencia, se sirve del modelo que «tiene la misma forma que el objeto significado»; mantiene las propiedades de la configuración del objeto del cual es icono (Eco 1994: 140). La palabra y el dibujo, entonces, forman parte del mismo «proceso abstractivo del pensamiento» (Eco 1994: 140) cuando se esfuerzan por reproducir no tanto la semejanza entre la representación semiótica y las características formales propias del objeto significado, sino la relación entre la forma gráfica y la forma del pensamiento (Eco 1994: 142). Pero, ¿por qué la autora no se limita a contar sus experiencias a través del medio verbal?

Para entenderlo, se tiene que profundizar en el campo de la búqueda del significado de los signos icónicos para observar las diferencias entre signo verbal y signo no verbal. Según Eco, es precisamente la definición del concepto de icono la que permite observar las limitaciones de la relación semiótico-dicotómica fija entre el significante y el significado, para Saussure, o entre expresión y contenido, para Peirce. De hecho, se tendría que superar el concepto de correlación fija entre expresión y contenido y aceptar la existencia de una serie de «modi di produrre funzioni segniche» (Eco 2008: 283). En cuanto signo no verbal, el dibujo expresa contenidos «che non possono essere tradotti da una o più unità verbali, se non per mezzo di vaghe approssimazioni» (Eco 2008: 233). Se trata de contenidos «non parlabili ma non per questo non esprimibili» (2008: 233). El dibujo es una representación no previsible (Eco 2008: 280) porque, como cualquier imagen, produce bloques macroscópicos, textos, cuyos elementos son indiscernibles y es capaz de establecer un código propio que todos entienden sin saber explicar el por qué (2008: 281). Como

estudia Umberto Galimberti, la imagen se opone al 'concepto' – un signo fijado estrictamente en su identidad y no contradicción – porque «si concede invece alla fluttuazione dei significati e al loro slittamento in sensi concettualmente diversi, ma adiacenti» (1984: 41-42).

Imagen o dibujo, entonces, son iconos si se considera su capacidad de reproducir en forma gráfica los mecanismos del pensamiento, adoptando una estructura perceptiva similar a la del objeto o de la idea imitada; pero son símbolos cuando salen del orden establecido: la imagen «non dice cose note, rinvia sempre a regioni non percorse dell'uniformità» (Galimberti 1984: 51). El valor de una imagen se encuentra entonces si se acepta su «eccedenza semantica» (1984: 57), si se renuncia a los procesos de conocimiento racional, a esa voluntad de poder propia del ser humano occidental: «i simboli non si interpretano, si lasciano operare» (Galimberti 1984: 44). En la lectura de la imagen, entonces, hay que ampliar el concepto intelectual de significado con ese desvío promovido por el sentimiento, por la calidad de la mirada que la fantasía promueve en cuanto puente entre intelecto y sentimiento (cfr. 1984: 88-89). Es a partir de esta ambivalencia como se da el nuevo concepto de «sentido» y que se puede leer la imagen, o el dibujo, como representación simbólica de las vivencias, reproducción de la mirada a la experiencia a través del puente de la fantasía. Adoptar la imagen para expresarse es, de alguna forma, una reacción contra cualquier verdad dogmática.

De forma parecida, en *El cuento de nunca acabar* (2009), Carmen Martín Gaite se da cuenta de que aprender a escribir comporta la construcción de la muralla entre palabra y mirada, la ruptura con su «simbiosis» originaria (Martín Gaite 2009: 130), cuando hay que poner las palabras bajo las reglas del discurso: «la aparición en el campo del juego de esa inevitable disciplina llamada gramática es, pues, el primer escollo inquietante con que tropieza la espontaneidad infantil, el primer desacuerdo entre el reino de la mirada y el de la palabra escrita» (Martín Gaite 2009: 131). El segundo escollo se da además cuando se tienen que reproducir con el código los pensamientos y hay que separar el concepto de invención del de redacción, tarea que la autora no sabe distinguir. De hecho, para Carmen Martín Gaite, cualquier forma de narración es invención puesto que no existe literatura sin divagación. La escritura correspondía a un desafío a todo lo que limitaba la libertad de la fantasía, a partir del código con que se expresaba:

> creo que no nos aficionamos a la literatura hasta que no nos atrevemos a divagar [...]. Pero nunca llegamos a atrevernos del todo, la mano tiembla insegura con miedo a salirse de los cauces, a desafinar, a irse demasiado por las ramas de la libertad pura. La sombra de aquella preceptiva literaria infantil se cierne siempre sobre el resultado del dibujo, condiciona su trazo. (Martín Gaite 2009: 131)

Si es verdad que el dibujo, como la palabra, es un signo artificial que se emite conscientemente según convenciones precisas para comunicar algo a alguien (Eco 1994: 34); como se ha visto y se

verá más adelante, Carmen Martín Gaite emplea las formas de representación visual en su literatura para superar el medio a «salirse de los cauces» (Martín Gaite 2009: 131). Para la autora, escribir tal como se dibuja sería el mayor reto por conseguir una forma expresiva no convencional que proporcionara una mirada diferente para enfrentarse a lo habitual de la vida, en particular cuando es agobiante.

Por ello, por ejemplo la joven protagonista de la novela *Caperucita en Manhattan* (1990), Sara, no veía diferencias entre la tarea de dibujar y de escribir, «porque las letras y los dibujos eran hermanos de padre y madre: el padre el lápiz afilado y la madre la imaginación» (Martín Gaite 2014: 53). Su parentesco, entonces, se encontraba justificado por el esfuerzo creativo de reproducir el entorno a través de la libertad que la fantasía requiere. Puesto que la novela se propone como «un modelo más sencillo de las historias complejas que Carmen Martín Gaite publicaría en la última década de su vida, volviendo más brumosa la frontera entre la imagen y la palabra, la biografía y la ficción» (Pittarello 2010: 14), en ella ya se puede observar una modalidad de reproducción y lectura del mundo en clave simbólica. Se trata de una actitud que suspende la búsqueda de un entendimiento racional de las cosas, para «sentire passione per più profonde chiarezze, in cui si raccoglie il senso di ciò che nella coscienza inadeguatamente appare e, nella sua inadeguatezza, inevitabilmente rinvia» (Galimberti 1984: 111). Como destaca José Teruel, *Caperucita en Manhattan* se escribe entre 1985 y 1990, a lo largo de su estancia estadounidense en los EE. UU. y tras la muerte de Marta, la hija de la autora. Por eso, se puede considerar la novela como el testimonio escrito de que, para Martín Gaite, imaginación y la fantasía son «la única posibilidad de remodelar la derrota» (Teruel 2010: 51) de la vida y vengarse de la muerte que la rodea.

A lo largo de los *Cuadernos de todo*, aparecen dibujos que dejan la huella de unos momentos de divagación del pensamiento de la autora que no van en busca de una finalidad. Se trata de unos referentes sacados del entorno particular en que se encuentra la autora o creaciones de la imaginación. En el *Cuaderno* 10 (Martín Gaite 2002a: 213), por ejemplo, se han publicado unos dibujos que se relacionan claramente con momentos de diversión: a la derecha, hay el retrato de un chico que se llama Bruno; a la izquierda unas jarras y un vaso aparecen debajo de una vaca que lleva gafas, flores en los cuernos y se capta mientras sonríe y fuma. Cada dibujo no importa por su referente sino porque muestra la espontaneidad del acto creativo que a la vez podría considerarse como una pausa de la reflexión intelectual o como una huella de la divagación del pensamiento. Aunque es probable que en la mayoría de los casos las ilustraciones se han creado en un momento anterior a la expresión verbal, hay ocasiones en que el dibujo tiene que ver con la idea expresada, sea intencional o causualmente. La intención 'ilustrativa' intencionada es más evidente cuando el dibujo se realiza después, como en el *Cuaderno* 11, por ejemplo, en que la autora dibuja un marco

para el título de sus apuntes que es visualmente «prendido con alfileres» (Martín Gaite 2002a: 228). En el *Cuaderno* 19, en cambio, aparece un personaje barroco – parecido a un joven Miguel de Cervantes – que se esboza en el medio de la anotación autobiográfica. Aunque parece dibujado en un momento anterior, no es totalmente ajeno al argumento: la autora se encuentra en la Biblioteca Nacional y acoge con placer el tiempo dedicado al estudio y a la lectura: «es huir hacia la fuente del estudio, de donde emana toda calma y verdad» (2002a: 433).

En los casos en que los dibujos dificilmente dialogan con la reflexión escrita, vale todavía más pensar en el acto visual como el correlato de un momento de divagación sin finalidad. En el *Cuaderno* 8 (Martín Gaite 2002a: 193), hay un dibujo que esboza la forma de un ocho – ¿o es el símbolo del infinito? – a través de una serie de pequeños círculos. Tres fechas se refieren a tres círculos diferentes mientras en la mitad superior del ocho hay un círculo concéntrico. Es curioso porque el dibujo aparece literalmente en el interior de un enunciado en forma de apunte que trata de la mentira en la narración – uno de los temas centrales de *El cuento de nunca acabar*. Lo mismo pasa en el *Cuaderno* 18 (2002a: 426), en que un enunciado 'pertenece' al cargo llevado por los coches de una locomotora. El dibujo tiene todos los detalles del tren de vapor (coche, coche-piloto, vapor, andénes) y se coloca en un escenario determinado pero no es un reproducción mimética. Se acerca más a una plasmación visual del proceder de los pensamientos en los lugares del inconsciente.

1.3. Producción y lectura del dibujo: lo lúdico del enigma

Según Merleau-Ponty, el sentido de las cosas es siempre equívoco, porque es un valor expresivo, no una significación lógica (2000: 28): así la incertidumbre de lo vivido se da a través de la percepción de «huecos entre las cosas» (2000: 37-38). Ante la aceptación de todo lo inabarcable en el esfuerzo de representación de la experiencia, se ha explicado en el capítulo anterior cómo Carmen Martín Gaite decide servirse de lo visual para relatar las vivencias. Incluso el dibujo, entonces, cumple con este propósito. Al ser un tipo de imagen, se considera como un texto con función estética, es decir, un producto semiótico regido por la ambigüedad del mensaje expresado. Esta ambigüedad funciona como antecedente a la experiencia estética de la verdad porque atrae la atención del interlocutor: el destinatario está invitado a interrogar el texto y proporcionar suposiciones interpretativas (Eco 2008: 330). En el texto estético, sea realizado por un código verbal sea no verbal, se crea un «ipersistema di omologie strutturali» que provoca la «superfunzione segnica» del texto y, en consecuencia, una «fuga semiosica» en el acto interpretativo (Eco 2008: 335). Cualquier texto estético influye sobre la visión del mundo porque impone una nueva consideración del lenguaje en que se funda (Eco 2008: 342) y exige la suspensión de la incredulidad, estimulando la sospecha de que la habitual organización del mundo no es definitiva.

Así que Carmen Martín Gaite, sea cuando escribe, sea cuando dibuja, se esfuerza por proponer una experiencia narrativa abierta a lo incierto.

En el *Cuaderno de todo* 14, elaborado durante el primer trimestre de 1975, cuando la autora está en una intensa etapa de trabajo para *El cuento de nunca acabar*, apunta una reflexión con el título «La segregación» y se propone ampliar el concepto, enhebrándolo con una anécdota autobiográfica: «Cuando varios niños están jugando a juegos aburridos y otro se pone a dibujar, parece que el segregado es el que se ha puesto a dibujar, pero pronto se descubre (si él persiste en su intención) que eran los otros porque acaban viniendo a mirar» (Martín Gaite 2002a: 340). Efectivamente, la autora inserta estos apuntes en *El cuento de nunca acabar* y pone en relación su cita habitual en el parque, por la tarde, para llevar a su hija a jugar con sus amigos, con un recuerdo de su propia infancia. La dialéctica entre el pasado y el presente pone en marcha una reflexión que propone una analogía entre el medium del dibujo y el del *logos* destacando el carácter lúdico de ambas formas de representación tanto en el momento de su producción como en el de su fruición. Cuando era pequeña, la autora solía cautivar la atención de los niños que jugaban en el parque poniéndose a dibujar «en la arena espirales y rayitas con un palo» con actitud «muy seria y abstraída» (Martín Gaite 2009: 83). Era un «experimento» de comunicación pero el recuerdo recuperado funciona en el momento presente como una enseñanza para su interlocutor. La autora ayuda a su hija, *in primis*, para mostrarle una técnica de acercamiento a los demás niños. Dibujar es una forma expresiva que se toma como ejemplo en *El cuento* para ampliar el discurso sobre la narración:

> Fue un recurso que nunca me falló. Al cabo de poco tiempo, varios niños se habían acercado a nuestro banco y, bien interviniendo en el dibujo, bien haciendo preguntas, bien acarreando piedrecitas y yerbas que yo empezaba a solicitar sin apenas mirarlos, como aportación muy precisa para la ornamentación de aquel improvisado y enigmático conjunto, lo cierto es que no tardaba en comprobar cómo habían quedado zanjados los conflictos sobre si se jugaba o no, porque los niños habían entrado insensiblemente en el recinto del juego, olvidada la incómoda barrera a franquear y atraídos simplemente por una actividad en la cual se les daba natural participación [...] el incentivo del juego nacido ya les envolvía de forma espontánea, brindándoles sus tres funciones de placer compartido, de ficción y de adivinanza. (Martín Gaite 2009: 84)

En este párrafo Carmen Martín Gaite no solo explicita «la esencia de cualquier juego», sino que también propone los fundamentos de su escritura porque la narración es «juego por excelencia». Así como el dibujo – «acerca del cual yo no daba mas datos que los que iba suministrando su propia configuración» –, la narración debe ser «un acertijo a descifrar» que cumple con su función de adivinanza (Martín Gaite 2009: 84). Se trata de la ambigüedad propia de cualquier texto que hace de la verdad una experiencia estética. Asimismo, es estética la función de «placer compartido» que invita a una comunidad heterogénea de interlocutores a descrifrar el conjunto

enigmático. Todo esto es posible, finalmente, si se pone en marcha la tercera función, la de la ficción, que estimula la fantasía de quien se sienta implicado en el juego porque es la puerta de acceso al reino del *como si* (Martín Gaite 2009: 85). Como sostenía Walter Benjamin, el juego es un gesto para aprender que la «embriaguez (poética) creativa amplía el territorio abierto de la imaginación» (Didi-Huberman 2008b: 207).

La analogía que se crea entre el dibujo y la narración es posible por su común esencia lúdica, pero permite marcar la frontera entre dos medios distintos de comunicación. El dibujo no es un recurso al servicio de la narración sino un mecanismo diferente de representación que es capaz de realizar de manera más espontánea e inmediata las tres fundamentales funciones de cualquier esfuerzo lúdico. En cuanto juego, el dibujo es un enigma que despierta perplejidades y no proporciona soluciones para quien tendrá el papel tanto de crearlo como de descodificarlo. Necesita de una mirada participada en que coexisten versiones simultáneas y estimula una comunicación abierta porque puede proliferar «en direcciones y apartados diversos, según las ramificaciones interpretativas» (Martín Gaite 2009: 85). Si para Carmen Martín Gaite un libro fructifica «si su lenguaje es capaz de dejar semillas en quien tiene el papel de interpretarlo» (2002a: 637), el dibujo es el medio más adecuado. El código simbólico adoptado por el dibujo, su modalidad de producción sígnica, le permite proponer una representación de la experiencia enigmática.

Ya se ha explicado cómo la estancia de la autora en Nueva York provoca una ruptura con el *logos* y la toma de conciencia de su insuficiencia expresiva. Su experiencia en la ciudad estadounidense puede compararse con la que Roland Barthes ha tenido a lo largo de su viaje a Japón y que describe en el libro *El imperio de los signos*, un relato en que la perspectiva del semiólogo se impone sobre la de un turista cualquiera. Japón es «el cuarto de los signos» (Barthes 1991: 147), un lugar de «acontecimientos instantáneos que acceden a lo notable en un destello tan vivo, tan tenue que el signo desaparece antes de que el significado haya tenido tiempo de 'aprehenderlo' [...] es una significatividad pura, abrupta, vacía, como una fractura» (Barthes 1991: 148). Ante esta fractura la experiencia japonesa se convierte en una suspensión de la búsqueda de significados. Barthes describe la producción poética japonesa del Haiku como emblema de un trabajo que «cumpla la exención del sentido a través de un discurso perfectamente legible» (1991: 111). Se constituye de una serie de trazos – un conjunto de cortes trazados «en el tiempo» (Barthes 1991: 112) – y promueve la producción de una visión en que no hay abolición del sentido sino de la finalidad. De forma parecida se ha observado en el capítulo anterior cómo en *El cuento de nunca acabar* los obstáculos surgen cuando la autora tiene que encontrar la finalidad de su trabajo, es decir, la finalidad de todo tipo de narración de las vivencias en general. Además, analogamente, la

estancia de Nueva York invita a la autora a encontrar una forma alternativa de expresión. Se da entonces una vuelta al ejercicio manual y a la reconstrucción fragmentaria de la experiencia, relatada con una disposición combinada entre imágenes y palabras. Y el resultado de este atrevimiento ante lo inabarcable de la representación son los collages de *Visión de Nueva York*.

A la luz de cuanto se ha dicho, entonces, el dibujo, como todo tipo de imagen, es un medio adecuado para hacer «ver el misterio sin explicarlo» (Pittarello 2010: 27). Por un lado, se presenta como enigma necesario para decir el misterio de la experiencia. Por otro, es el único medio para descifrarlo. Según Mitchell, el deseo de interpretación que la contemplación de la imagen despierta en su observador coincide exactamente con lo que no puede mostrar (cfr. 2009: 112). En el *Cuaderno* 19, la autora transcribe unos apuntes tras la lectura de la novela de Victor Mora, *Los plátanos de Barcelona*, y observa que el autor habría tenido que preferir un relato de forma «desdibujada» Martín Gaite 2002a: 439), respetando así la forma en que el niño experimentó las impresiones de la Guerra Civil española. De alguna manera, la autora concebiría el cuento de la experiencia como una representación desdibujada. El verbo 'desdibujarse' es sinónimo, según la definición del Diccionario de la Real Academia Española, de «perder la claridad y precisión de sus perfiles o contornos, tanto en el plano real como en el del pensamiento» (DRAE 2014: s. v.). Así, el des-dibujado es una cualidad que tendría que tener el relato vivencial porque:

> solo a través de este des-dibujado, respetándolo, se haría válido – literariamente hablando – el dibujo, aunque se entendiera peor, aunque no resultara de una coherencia tan diamantina, porque la vida [...] refleja todo menos una coherencia diamantina. Son más bien añicos, fragmentos, lo que esa mirada te puede proporcionar. (Martín Gaite 2002a: 439)

En estos términos, cualquier forma de representación se calificaría como un acto des-dibujado, un intento de comunicación que pueda guardar la incoherencia de la vida y suspender cualquier pretensión de aplicar principios racionales ordenadores a la totalidad de la experiencia. Así, la imagen del dibujo puede ser el ejemplo por excelencia de ese conjunto enigmático del cual se pierde la claridad y la precisión de entendimiento, sea para quien la produce como para quien tiene la responsabilidad de leerla. Es el «analfabetismo de la imagen» que Walter Benjamin consideraba como una suspensión ante la experiencia de la imagen, una incapacidad de lectura, una desorientación que invita al sujeto a dejar la pretensión de encontrar una correlación entre significado y significante. Pero la capacidad de lectura de la imagen posibilita también «un lavoro del linguaggio capace di operare una critica dei propri cliché […] e poi rinnovare il nostro linguaggio, quindi il nostro pensiero» (Didi-Huberman 2009: 255).

Es algo parecido al miedo a salir de los cauces lo que Carmen Martín Gaite experimenta en el paseo en El Boalo y que supera cuando decide dejar *El cuento de nunca acabar* inconcluso para abocar su literatura a la colaboración intermedial de palabra e imagen. Esto comporta la aceptación

de una *a-filosofía* de lo figurativo en lo literario que deja los interrogantes abiertos para seguir contando el estupor de acceder a través de lo visible al espacio (in-visible) del inconsciente. Además, hay que aprender a utilizar otro lenguaje para expresarse y una habilidad de lectura diferente. Por un lado, el efecto des-dibujado se dará si se aprende a manejar el lenguaje del montaje para restituir la vida en una disposición fragmentaria, porque es la única forma para conseguirlo: «son más bien añicos, fragmentos, los que esta mirada te puede proporcionar» (Martín Gaite 2002a: 439). Por otro lado, la lectura de cualquier forma de representación des-dibujada será posible si se aprende a leer el montaje y analizar el código de la imagen con su sintaxis particular.

Según Mieke Bal, «l'immagine non parla, mostra la lettura dell'immagine contenuta in ogni atto del guardare» (2009: 223). La lectura del dibujo, como la de cualquier imagen, parte del presupuesto de que cualquier forma se ha producido por una implicación del sujeto – con su contexto, su pensamiento, su memoria y su imaginación – en el acto de mirada. Esta implicación es la condición *sine qua non* para que se diera su explicación, el acto concreto de presentación de la visión para subvertirla y rectificar así el pensamiento (Didi-Huberman 2009: 258-259). La percepción es ya una forma de interpretación, que atañe al sujeto que la vive y que ha sabido distanciarse en el acto de explicitación: «Un'opera resiste allora se sa 'portare allo scoperto' la visione, vale a dire *implicarla* come 'ciò che ci riguarda', rettificandone il pensiero stesso, cioè *esplicarla*, svolgerla, esplicitarla o criticarla con un atto concreto» (Didi-Huberman 2009: 258). Es lo que Benjamin entendía como un dúplice ejercicio para el sujeto que debe vivir la experiencia de lo real simultáneamente como objeto y sujeto, ser mirado y observador, un algo distanciado y a la vez implicado del todo percibido para acercarse al conocimiento de las cosas (Didi-Huberman 2009: 259). Esta actitud es la más apropiada según Didi-Huberman para representar el jeroglífico de la experiencia a través de la disposición del montaje (2008b: 59). El distanciamiento permite «quitar lo evidente y hacer nacer el asombro y la curiosidad» y «desarticular la percepción habitual de las relaciones entre cosas o situaciones (2008b: 63). En el segundo apartado del capítulo, se verá en detalle cómo Carmen Martín Gaite emplea esa doble actitud de implicación y distanciamiento para permitir a sus personajes dibujantes producir y leer el montaje de sus vidas.

De momento, los estudios de Didi-Huberman sirven para entender cómo esta actitud posibilita la (re)producción del enigma de la existencia, de su forma des-dibujada. Además, permiten entender cómo la producción de la imagen del enigma que vincula el dibujo con cualquier forma de narración verbal es una expresión facilmente comparable con la actividad del montaje. Se trata de una disposición de los fragmentos que crea una sensación de desorden para estimular el proceso de interpretación dialéctica: una forma de exponer la verdad desorganizando,

no explicando las cosas sino mostrándolas (Didi-Huberman 2008b: 85). En la poética de Carmen Martín Gaite, el montaje es una «exposición de lo real problemático» (Didi-Huberman 2008b: 100) de la vida que acoge, en su actividad de disposición fragmentaria y de relación dialéctica, el código de la imagen y el de la palabra ayudándoles a salir de sus respectivas convenciones establecidas. Carmen Martín Gaite considera el dibujo como un juego de adivinanzas que debe confiar en la mirada ajena para su interpretación así como:

> todo acto de escritura es una comunicación privada (aunque múltiple), una búsqueda particular de sintonía, que se repite indefinidamente con cada lector [...] nos viene a decir; sois vosotros, sin embargo, quienes habéis de descrifrar lo que aquí nos concierne a todos. (Mainer 2010: 55)

En efecto, en una entrevista en 1981 con José Medina, la autora subraya la importancia de despertar el interés del lector en la escritura, creando un jeroglífico en que el interlocutor pueda encontrar pistas para decifrarlo (Medina 1983: 191). De la misma forma, los dibujos pueden ser leídos. La reproducción llevada a cabo por signos verbales y no verbales depende de la situación, del contexto, de la perspectiva desde la que un objeto o una idea se percibe, tal como depende de la forma del pensamiento de quien se expresa. De forma similar, a Carmen Martín Gaite no le interesa el dibujo por su capacidad de representación mimética tal como no concibe el código lingüístico como un sistema capaz de representar las vivencias de forma exhaustiva: «el algo perceptivo está siempre en el contexto de algo más; siempre forma parte de un campo» (Merleau-Ponty 2000: 26). En *El cuento de nunca acabar*, explica el concepto de «novela de distintas aportaciones» (Martín Gaite 2009: 263) recordando una experiencia personal:

> Es como cuando yo iba de pequeña a la Escuela de Bellas Artes de San Eloy y nos ponían a varios alumnos a dibujar el mismo pájaro, era una especie de gaviota despeluchada, con las patas sobre un soporte de madera. A mí me molestaba que viniera aquel don José a rectificar el resultado de mi visión a golpes de expertos de carboncillo. Mi pájaro era distinto del de Mundi y del de María Eulalia, porque lo miraba desde otro sitio, desde la derecha de la estufa: era el mío. (Lo mismo que pasó aquella tarde en casa de Natasha, hablando de B. y de las distintas circunstancias en que cada uno de nosotros lo había conocido: se aclaró entre todos el personaje.) Brazadas de material que no concuerdan al principio. Narración simultánea. (Martín Gaite 2009: 263)

La lectura de cualquier narración, al igual que una composición visual, comportaría para la autora una aceptación de lo incompleto y de lo simultáneo. La lectura de un texto verbal debería necesitar de la actitud que adopta el lector de textos visuales, tal como lo explica Didi-Huberman: «las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de leerlas, es decir, de analizarlas [...] fuera de los clichés lingüísticos» (2008b: 35). Al mismo tiempo, la lectura de la imagen debería servirse del análisis sintáctico que es propio de los textos verbales. Se trata de un esfuerzo por encontrar una correlación entre los elementos de la composición: un estudio de diferentes maneras de producción de significados y una

recontextualización de sus partes a partir de la relación entablada entre ellas (Bal 2009: 234-234). Así entendido, el análisis semiótico trata cualquier composición visual como un montaje de varios constituyentes, una representación en que «nessun elemento è insignificante» (2009: 250) porque cumple con un papel específico en la cadena sintáctica a la que pertenece (2009: 223). Importante resulta además según Bal soportar la necesidad de llevar a cabo una continua contextualización del signo dentro del contexto en que se reproduce, tomando en cuenta el marco perceptivo que lo ha determinado, porque en su representación se encuentra el origen de un acto de mirada cada vez diferente. De la misma forma, entonces, Carmen Martín Gaite se interesa por una literatura que, como el dibujar, sea capaz de presentar la realidad en cuanto co-existencia de versiones distintas y a la vez simultáneas; de producir un jeroglífico de piezas distintas que se entrega a la responsabilidad del lector para hallar el misterio que esconde.

1.4. Dibujar como técnica

Este primer intento de análisis en torno a la relación entre Carmen Martín Gaite y los dibujos permite sacar las primeras conclusiones. El cultivo del dibujo no se limita solamente a describir una habilidad artística o a destacar una afición y las capacidades creativas de Carmen Martín Gaite. La afición al dibujo se convierte en una técnica independiente que la autora emplea como alternativa de representación de la realidad. En particular, dibujar es una *techné,* tal como la entiende Galimberti en su estudio *Psiche e techne: L'uomo nell'età della tecnica* (1999). Es la acción empleada por el cuerpo a través de la mano que el ser humano emplea con el fin de entrar en relación con el mundo para trascenderlo (Galimberti 1999: 102). La *techné* no se daría si la mano, que «edifica l'abitabile», o sea que produce ese «ambiente» para el sujeto, no se dejara guiar por la «pre-visione», «correlato della visione che qualifica (insieme alla mano la postura eretta del corpo» (Galimberti 1999: 100). La *techné* se emplea así como instrumento para el cuerpo en su esfuerzo de librarse de la manipulación del mundo, que existe antes e independientemente del ser humano. El dibujo es el resultado de la acción más cercana a la techné: necesita de la mano – soporte del lápiz – y de la pre-visión para que el cuerpo se relacione con el mundo. Dibujar para Carmen Martín Gaite es techné porque con esta acción «rivela l'essenza nascosta delle cose, le loro possibilità celate [...] fa opera di verità (a-létehia) evocandone le possibilità latenti» (Galimberti 1999: 103).

El acto del dibujo es testimonio, entonces, de un esfuerzo por enfrentarse a la verdad de las cosas con unas producciones (visuales) que desvelan, dejando la pretensión de explicar, y proyectan las intenciones del cuerpo. Por este motivo, se han analizado las ilustraciones en los *Cuadernos de todo* observando más bien las huellas que la autora ha dejado en ellas en torno a su relación con el mundo: son *cosas* en que se recogen los trazos vivos de una divagación del

pensamiento o de un gesto de humor, unas emociones que sobreviven al tiempo. Aplicando las principales teorías semióticas, se ha visto además cómo palabra e imagen se pueden parecer. Son formas de representación, no se pueden emplear en términos de veradicidad porque no son la realidad: «sono sempre inadeguate nei confronti della realtà» (Hall 2012: 109). Su iconicidad, entonces, no coincide con su visibilidad (Bal 2009: 218) sino en cuanto evocación de formas del pensamiento. Pero, dado que el arte del dibujo es una técnica integrada en la escritura – acción-*techné* que vincula, de la misma forma, la mano, la visión y el cuerpo – para la autora, la narración verbal tendría que aprender del dibujo en la representación del misterio, que debe mostrarse a pesar de que no se pueda explicar. Dibujar es capaz de operar a través del símbolo e imponer su propio código; es un texto estético abocado a la ambigüedad y al cuestionamento de lo constituido. Para ser leído, sin embargo, el dibujo debe verse como una disposición (re)ordenada de elementos que se entrega a un destinatario, sin proporcionar interpretación alguna. Será el lector el que tendrá el papel de aplicar un análisis sintáctico de sus constituyentes, como en los textos verbales, y desvelar el misterio de su 'montaje'.

2. Los personajes dibujan

A la luz de cuanto se ha dicho, se puede analizar ahora el papel del dibujo en las obras narrativas de Carmen Martín Gaite en que se han encontrado dibujantes: *Entre visillos, Ritmo lento*, *El cuarto de atrás*, *Nubosidad variable*, *La Reina de las Nieves*, *Lo raro es vivir*, *Irse de casa* y *Los parentescos*. Se verá que, como la autora, los personajes dibujan como dibujaba Leonardo da Vinci, es decir, entendiendo su actividad como una 'práctica' habitual en que suele expresarse un proyecto complicado (Sini 2003: 70). En el *Cuaderno de todo* 2, de hecho, la autora dibuja unas cerraduras entre los apuntes de la vida de unos inventores de los siglos XV-XIV. Entre ellos se subraya el nombre de Leonardo da Vinci con la siguiente nota: «quizá algunas de las máquinas esbozadas en sus cuadernos representen prácticas usuales en su época. Sus cuadernos permanecieron inéditos» (Martín Gaite 2002a: 73). No solamente en ese momento la autora no tenía intención de publicar su *Cuadernos de todo* sino que también en ellos ella había empezado a esbozar dibujos entre sus anotaciones, tal como hacía en su época Leonardo Da Vinci. Dibujar revela el interés por lo que se realiza, tal como lo describe en *Lo raro es vivir*. Da Vinci «en la quietud de las horas nocturnas» solía trazar, no solo con el lápiz, sino también «con la imaginación los contornos de las figuras que reclaman más estudio» (Martín Gaite 2011b: 179). En las novelas, entonces, el acto del dibujo funcionará como una huella de un esfuerzo de comprensión y mostrará un enigma particular en un jeroglífico más amplio que todavía reclama más estudio.

Para averiguarlo, hay que entender cómo las novelas de Carmen Martín Gaite desarrollan el concepto posmoderno de fragmentación. La disposición fragmentaria de la materia narrativa, de hecho, enseña el estado de desorientación en que se encuentran los personajes de las novelas ante todo lo que no conocen ni pueden explicar. Entonces, el dibujo se mostrará como el medio más idóneo para contar en las situaciones en que el intelecto no explica y la palabra no es suficiente para decir lo experimentado. Asimismo el dibujo se emplea como medio para enseñar cómo desde la ruptura y a partir de la inmersión en lo fragmentario de las cosas, los personajes lograrán pactar con sus limitaciones y superar sus miedos, es decir, habitar el tiempo en soledad y en busca de un interlocutor adecudado. De esta forma, finalmente, se verá cómo dibujar engendrará un mensaje dentro del discurso de la novela, será un detalle en su montaje que puede expresar algo en el caos de todo lo inabarcable, todo lo indecible.

2.1. Enfrentarse a la fragmentación

No se puede entender la literatura de Carmen Martín Gaite si no se considera el papel de la fragmentación en sus novelas. De acuerdo con la distinción que hace Gonzalo Navajas sobre el concepto de fragmentación en literatura, para la narrativa de Carmen Martín Gaite se puede aplicar lo fragmentario como categoría caracterizadora de la posmodernidad, un modelo filosófico cultural, más que como paradigma estético del posmodernismo (Jurado Morales 2003a: 265). De hecho, su literatura se califica como posmoderna porque «apuesta por lo diferencial y por un modo de conocimiento no universal» (Jurado Morales 2003a: 265). Pero dado que para Carmen Martín Gaite nada puede tener la última palabra (Teruel 2015: 28), su literatura se independiza también de los paradigmas filosóficos o culturales contemporáneos. En su mundo literario, así, entra la pomodernidad como abertura a todo «lo relativo, lo diminuto, lo fragmentado» (Jurado Morales 2003a: 266) y como oportunidad de observar «la degradación de la realidad y la multifragmentación de la unidad, de manera que resulta dificil tener una visión global del mundo» (2003a: 267). Más allá de un modelo filosófico o de un modelo estético, Carmen Martín Gaite adopta el fragmento como unidad mínima de representación de la existencia porque la complejidad percibida no podría reproducirse o expresarse de otra manera sino a través de una disposición de piezas diferentes.

A partir de la crisis del sujeto cartesiano y con el auge del pesimismo nihilista, la relación entre el mundo y el sujeto, en efecto, no se daría sin una experiencia de desorientación. Lo fragmentario es, entonces, la forma más próxima a la crítica de la experiencia fenomenológica, tal como se entiende en la posmodernidad, y es el medio adecuado para reproducir la angustia existencialista que esa desorientación provoca. Sin embargo, una vez más, la poética de Carmen

Martín Gaite se separa del pesimismo posmoderno dominante porque su fragmentariedad detiene también un mensaje «esperanzador y catártico» (Jurado Morales 2003a: 270). De hecho, en sus novelas se observa un proceso de progresiva aceptación de la fragmentariedad de la existencia. Por un lado, afrontarla provoca angustias y desorientación porque desvela las carencias del sujeto frente al mundo, incapaz de entenderlo todo. Por otro, enfrentarse a lo fragmentario es una forma de resistencia: lo inacabado de las respuestas es estímulo para seguir interrogándose, la fuente vital por excelencia. Así entendida, en suma, la perspectiva posmoderna se aplica en todas las obras de Carmen Martín Gaite como una fragmentación esclarecedora, una ruptura en lo establecido que desvela la limitación de cualquier dogma y solicita el conocimiento de todo lo enigmático como búsqueda sin fin.

2.1.1. Historias e identidades

A partir de *Ritmo lento* (1963), en todas las novelas de Carmen Martín Gaite el principal motivo de desorientación sufrido por los personajes reside en un problemático enfrentamiento con el pasado. Revivir el pasado en la realidad presente es un propósito compartido por los protagonistas de sus novelas porque, para la autora, la escritura es memoria, o sea, coincide con la «victoria sobre el tiempo efímero» (Martín Gaite 2002a: 637) y con el alcance de la capacidad de iluminar el pasado desde el presente, para pervivirlo. En la narrativa de la autora «los momentos pasados se funden con el presente conformando una unidad indisoluble» (Orozco 2001: 96) porque «recordar es hacer presente» (Martín Gaite 2002a: 637). Conocer el pasado, en la narrativa de la autora, tiene un valor de desvelamiento identitario para el sujeto. De hecho, la investigación en el pasado es un ejercicio de memoria, una etapa fundamental en la formación del yo porque es una de las estructuras fundacionales del yo, tal como la entendían Proust y Bergson (Sotelo Vázquez 1995: 138). Así, la desorientación que viven los personajes al comienzo de las novelas se da no solamente por el enfrentamiento con un pasado que es enigmático porque todavía queda por conocer, sino también por la dificultad de conocerse a sí mismos. Además, la desorientación se experimenta también durante el proceso de rememoración porque historia e identidad no se podrán recuperar sino a través de una disposición fragmentada, incompleta y cambiante.

En *Entre visillos*, primera novela de Carmen Martín Gaite, ganadora del Premio Nadal en 1957, resulta complicado observar la atención hacia el pasado y la formación del individuo porque su historia, al ser colocada en el período de gobierno franquista, se empeña en mostrar los efectos de la opresión nacionalsocialista en la sociedad. Por ello la autora no puede profundizar en el mundo interior de sus personajes y se interesa más por la relación entre la colectividad y su presente que por la investigación en el pasado particular. Sin embargo, esto no significa que en la

novela no se pueda hallar una narrativa abocada a la fragmentación que sea capaz de mostrar la censura impuesta sobre el pasado colectivo. A pesar del empleo del marco neorrealista, de hecho, la novela muestra ya la singularidad del estilo de Carmen Martín Gaite porque, con el fin de enseñar las contradicciones del pensamiento común y escaparse de la censura, emplea una fragmentación de las perspectivas. La subversión de lo establecido no se dice sino que se muestra a través de la alternancia entre un narrador extradiegético empleado para relatar los acontecimientos o dar la palabra a los personajes y un narrador intradiegético que focaliza el punto de vista de dos protagonistas, Natalia y Pablo, que son las voces subversivas de la novela. Por un lado, se accede al diario de Natalia, una joven adolescente en busca de mayor independencia; por otro, se entra en el mundo interior de Pablo Klein, el profesor de alemán recién llegado a la ciudad de provincias que es incapaz de crear proyectos o relaciones a largo plazo (cfr. Mainer 2010: 50-66). A través de esta fragmentación de perspectivas, en *Entre visillos* se prestigia «más lo discontinuo y lo divergente que lo unificado y lo convergente» (Jurado Morales 2003a: 267) con el fin de mostrar la imposibilidad de conocer el pasado y la ruptura interior de la sociedad en la aparente unidad conformista de la realidad cotidiana en la España franquista.

En cambio, la novela *Ritmo lento*, finalista del Premio Biblioteca Breve de 1962 y editada en 1963, cuenta la historia de David Fuente, un joven problemático internado en un psiquíatrico que se empeña en recuperar su pasado, a través de una tarea redaccional, por consejo de su psiquiatra. El cuerpo central de la novela es el diario de David, una narración en primera persona con mirada retrospectiva, mientras el marco se crea a través de un prólogo y un epílogo en que los acontecimientos se presentan con una narración extradiegética. La inestabilidad espiritual de David no solamente recuerda al protagonista de *La coscienza di Zeno* de Italo Svevo – autor italiano en el que la autora se inspira (Fernández 1979: 168) – sino que también propone una narración que ahonda en el «análisis psicológico» (Glenn 1983: 34) de un personaje distanciado de la sociedad, espiritual y fisicamente (cfr. Glenn 1983: 36), acercando la obra a los cambios literarios del momento e, *in primis*, a la novela *Tiempo de silencio* de Martín Santos, tal como lo explica Joan Lipman Brown (1982). La relación que David establece con su pasado, en su diario, es inestable, como lo es su temperamento: la narración procede por reiteraciones, saltos temporales analépticos y prolépticos y reflexiones metaliterarias sobre su relato (Teruel 2010: 70) cuya fidelidad se pone en duda ya a partir de la *Nota preliminar*: «Esta novela no pretende imponerse como forzosamente verosímil. Que solo la crea el que lo tenga a bien» (Martín Gaite 2010: 319). El lector será invitado al mundo interior de los pensamientos de David por la mayor parte de la narración y ni siquiera el epílogo proporcionará una visión esclarecedora. Tal como se anuncia en la epígrafe inicial, extraída del *Juan de Mairena* de Antonio Machado, la novela será como el pensar, «deambular de calle en

calle, de calleja en callejón, hasta dar con un callejón sin salida» (Martín Gaite 2010: 321). Así, en la novela se propone una narración de la realidad que se «quiebra en pedazos» (Mainer 2010: 70) y en la que resulta complicado reconstruir el orden temporal de los hechos. La memoria del pasado no supone una linealidad cronológica (Jurado Morales 2003a: 120) porque, tal como afirma David en un momento dado, resulta «difícil ordenar los recuerdos» (Martín Gaite 2010: 351).

La suspensión que se crea al final de *Ritmo lento* y el conjunto fragmentario que forma el acto de rememoración se proponen también en las novelas siguientes. Con la novela *El cuarto de atrás* (1978) Carmen Martín Gaite consigue crear una novela poliédrica en que el discurso metaliterario se une con el género fantástico y el intento autobiográfico testimonial. La novela, de hecho, es un ensayo sobre el oficio de escribir y la dificultad de narrar (Martín Garzo 2012: 10) pero también es un cuento aliado del género fantástico de Todorov porque se esfuman las fronteras entre realidad y ficción, entre vigilia y sueño. Como explica la autora, *El cuarto* es una novela «escrita en trance de improvisación», una «especie de iluminación» que surge durante «una noche de tormenta y de insomnio» (Medina 1983: 192) tras la aparición de un hombre de negro en su habitación. Como explica la autora, cuando se empieza a escribir, la novela ya está «entera», como «algo que me ha pasado, porque para mí es como si ese señor hubiera venido de verdad» (Fernández 1979: 170). Es una novela que se articula «a partir de una dinámica fronteriza y marginal, de dominios borrosos, de voces superpuestas, de códigos cruzados» (Romano 1995: 24) y que se basa en la realidad autobiográfica de la autora. La narradora es C., una escritora de mediana edad, insomne, y que, tras el encuentro con el hombre vestido de negro que irrumpe en su casa durante la noche, empieza a dialogar sobre el pasado y el presente, sobre la literatura, la fantasía, los sueños y la realidad.

La novela se convierte en una invitación colectiva a «revisar el pasado inmediato español – el franquismo y su eclipse – de un modo que fuera, a la par, liberador y consciente, crítico y emocional». (Mainer 2010: 56). Se trata, entonces, de proponer un esfuerzo testimonial que hace de la mirada «la única garantía del testigo» (Mainer 2010: 86). En este sentido la historia se cuenta a través de un narrador autodiegético, que coincide con el extradiegético, alternando el yo de C. que ha vivido lo que cuenta y el yo de la experiencia, el que vive en presente las cosas recobradas y resuscita las sensaciones como presentes (cfr. Morales 2003a: 236-237). La frontera entre historia colectiva e historia personal nunca se había hecho tan difuminada, se pierde la noción del tiempo (cfr. O'Leary, Ribeiro de Menezes 2008: 110), la concatenación de los recuerdos destruye el orden cronológico porque en la novela lo narrado es un esfuerzo rememorativo, un «hecho individual, exento en el fondo de cualquier juicio moral» (Mainer 2010: 87). Es así como la fragmentación entra en la novela para desvelar que «the truth about history, identity and collective memory is made up

of fragments of a variety of versions, like pieces of a puzzle, or a shattered mirror-image with an infinite number of reflections, all of which are valid» (O'Leary, Ribeiro de Menezes 2008: 121). Después de *El cuarto de atrás* la narrativa de Carmen Martín Gaite es heredera de una escritura que acepta lo incompleto adoptando la perspectiva de la fragmentación de las vivencias y de las identidades porque:

> lo más excitante son las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura, no somos un solo ser, sino muchos, [...] cada persona que nos ha visto o hablado alguna vez guarda una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero. (Martín Gaite 2012a: 144)

En *Nubosidad variable* (1992) y en *La Reina de la Nieves* (1995) se adapta la misma estructura narrativa que en *Ritmo lento*: un narrador extradiegético de caracter heterodiegético que se expresa en tercera persona y un narrador intradiegético que desarrolla la parte central de la novela. Para recomponer el rompecabezas que es la novela y cuyas piezas se van encajando a medida que la narración avanza (cfr. Jurado Morales 2003a: 320) se adopta una focalización interna variable. *Nubosidad variable* (1992), una novela que se desarrolla a partir de un intento de reinterpretación del pasado para vivir el presente (Blanco López de Lerma 2013: 116), se funda en la doble perspectiva de sus voces narrativas en primera persona y se propone como una colección de cartas, el conjunto de la correspondencia entre dos antiguas amigas. Se trata de Sofía Montalvo y Mariana León, dos mujeres adultas que se encuentran por casualidad en un cóctel y deciden reconstruir su amistad y recuperar el tiempo perdido. En la novela, la fragmentación se crea por la ramificación de los enigmas, no se trata solo de un enfrentamiento con el pasado compartido para entender el motivo de su ruptura, sino que también se necesita una reflexión sobre las vivencias particulares de las mujeres, dos mundos femeninos muy opuestos pero emblemáticos de la España en época de transición.

En la *Reina de las Nieves* (1995), en cambio, la narración intradiegética de la parte central del libro tiene una focalización única, la de Leonardo Villalba, un joven recién salido de la cárcel, que intenta poner orden en su presente a partir de una investigación en el pasado de su familia. La lectura de unas viejas cartas intercambiadas entre el padre y tres mujeres, Sila, Silveria y Casilda, junto con unas cartas de su abuela, invitan a Leonardo a la descodifica del enigma. El pasado se reconstruye principalmente en la parte segunda, en que se accede a los cuadernos de Leonardo, y en la tercera y última parte, en particular con la narración de Casilda, la mujer misteriosa que revela ser la madre natural de Leonardo y la única destinataria de las cartas del padre.

Mientras en *Nubosidad variable* la(s) historia(s) se descubre(n) con el intercambio de los puntos de vista, en *La Reina de las Nieves* el enigma acerca del pasado se resuelve al paso con el protagonista, sea accediendo a sus descubrimientos, sea escuchando la revelación de Casilda. El efecto de fragmentación se crea por la dificultad de recomponer el pasado, sobre todo porque está

hecho de los silencios y las rupturas interpersonales entre Leonardo y su parentesco. Es una historia rota por la incomunicación (cfr. O'Leary, Ribeiro de Menezes 2008: 147) y su enigma se resuelve solo si se accede a la emotividad de la escritura de Leonardo y si se acepta la fragmentación de su relato debido a una desorientación existencial.

Tanto en *Nubosidad* como en *La Reina*, la fragmentación creada por el esfuerzo de recuperación del pasado se metaforiza con la imagen de un espejo roto que no se puede reconstruir. En *Nubosidad* no es una casualidad que se encuentre a Natalia Ginzburg con su novela *La città è casa*, novela epistolar de 1984 en que la autora italiana «renuncia a las interpretaciones abarcadoras y se conforma con una imagen fragmentada» (Calvi 2011: 35): «El espejo estaba roto y sabía que pegar los fragmentos era imposible. Que nunca iba a alcanzar el don de tener ante mí un espejo entero» (Martín Gaite 2012b: 9). La imagen del espejo roto no solo se recupera a lo largo de la novela sino que se conjuga con el ejercicio de collage: Sofía realiza un montaje con «triangulitos de espejo» para celebrar el encuentro con su antigua amiga Mariana. Analogamente la novela se convierte en una «fabric of intersecting threads» (O'Leary, Ribeiro de Menezes 2008: 124), unos trocitos de recuerdos que se pegan a lo largo de la narración y que se quieren guardar para entender sus vidas (Blanco López de Lerma 2013: 116).

A pesar de que la autora, en un artículo de febrero de 1990 recogido en *Tirando el hilo* (2006), relaciona la escritura femenina con «el mundo fragmentario y mezclado» (Calvi 2011: 35), incluso en la escritura de Leonardo se observa un mundo de lo cotidiano «caótico» y «resbaladizo», como el mundo femenino, que «nunca podrá quedar reflejado en un espejo de cuerpo entero, sino en añicos de espejos rotos, un mundo de vislumbres en cada uno de los cuales ya está la esencia de otra cosa, cortes laterales en una realidad que nos hurta» (Martín Gaite 2006: 431). En la novela, la fragmentación del espejo se propone a través del diálogo intertextual con el homónimo cuento fantástico de Andersen. A su joven protagonista, Kay, la Reina de las Nieves le ha metido un cristalito en el ojo que le ha vuelto de hielo el corazón. El cuento es alegoría de lo que forma parte de la experiencia inexplicable: «lado en sombra de la realidad, descartando la lógica basada en el principio de identidad y no contradicción» (Pittarello 2010: 25). El pasado es un espejo que no se puede recomponer 'entero' porque está hecho de fragmentos cuyo sentido ya no se puede explicar.

En las novelas de Carmen Martín Gaite, la unidad perdida – «por el desamor y el sufrimiento moral» (Pittarello 2010: 27) – de esa relación con el pasado refleja también una ruptura interior. En *Lo raro es vivir* (1996), también, la investigación en el pasado familiar comporta una ruptura con el presente. La vida de la protagonista Águeda Soler, cuya actitud existencialista aparenta un profundo desinterés por la comprensión de las relaciones interpersonales y por el hallazgo de explicaciones, se rompe de repente cuando el médico que cura a su abuelo materno, hospedado en

un geriático, le pide que se sustituya a su madre, muerta dos meses antes, para aliviar el sufrimiento del enfermo. Tras su aceptación, Águeda empieza un complicado enfrentamiento con el pasado y una progresiva identificación siniestra con la madre, con quien llevaba una relación muy problemática. La investigación en el pasado durante el plazo de una semana – la experiencia se relata retrospectivamente por la protagonista, dos años después, con una narración autodiegética de primera persona – comportará la abertura a la intemperie de «una serie de cables de distintas procedencias que estaban a punto de provocar cortocircuito» (Martín Gaite 2011b: 29). Se vuelve a descubrir, además, el espejo de la herencia del pasado que Águeda hasta entonces había tratado de ocultar porque le seguía haciendo daño:

> Acabé comprendiendo hasta qué punto se había distorsionado mi imagen dentro de un azogue empañado por oscuros vicios de origen que yo heredaba a ciegas, sin culpa ni alegría. Y un día dije ¡basta! Y rompí aquel espejo. Pero lo rompí mal, porque sus añicos se me siguen clavando. (Martín Gaite 2011b: 96)

Análogo «gusto por el fragmentarismo» en la recostrucción del pasado (Jurado Morales 2003a: 343) se encuentra en *Irse de casa* (1998), novela en que el momento del enfrentamiento con el pasado llega en la última etapa de la vida de la protagonista Amparo Miranda, madre, abuela y exitosa diseñadora de modas con sede en Nueva York. La búsqueda en el pasado coincide con la vuelta a la ciudad natal, en España, después de cuarenta años, en un viaje solitario en que la protagonista debe, por fin, tomar la decisión de resolver el dilema «entre dejar entrar a la memoria o desviarla» (Martín Gaite 2002b: 58) para explorar el motivo de su emigración, pero también de descubrir qué se ha quedado de lo que ha dejado. La fragmentación de la novela se crea, en particular, en el cruce de puntos de vista: un narrador extradiegético omniscente que engloba los discursos ajenos de los diferentes personajes y del personaje-nexo Amparo, alternado a un heterodiegético de tercera persona. La técnica de la focalización múltiple alimenta el enredo de historias y el movimiento de las perspectivas crea una novela polifónica en torno a la dificultad de recostruir el pasado y al continuo juego entre olvido y evocación (cfr. Jurado Morales 2003a: 404-405). Desde su condición de extranjera, Amparo tiene acceso a la interioridad del tiempo pasado (Pittarello 2010: 38) y su viaje comporta una reconfiguración de toda su vida que solo puede darse de forma fragmentaria.

En la última novela de Carmen Martín Gaite, *Los parentescos* (2000), tal como expresa el título, la preocupación central del adolescente protagonista, Baltasar Almazán, consiste en el hecho de abarcar un conocimiento adecuado en torno a su parentesco. Baltasar recupera sus memorias infantiles a través de una narración en primera persona alternando su perspectiva con la del niño que era. El esfuerzo de rememoración se fragmenta porque no sigue ningún orden cronológico o racional: los recuerdos se apuntan tal como aparecen y su evocación depende del proceso de maduración del protagonista (O'Leary, Ribeiro de Menezes 2008: 260). Adentrándose en el

desorden de las vivencias Baltasar se orienta más en la fragmentación del espacio concreto que en la coherencia del tiempo abstracto (Pittarello 2010: 44): los movimientos en el espacio – como las diferentes mudanzas o los cambios de habitación – coinciden con unos cambios de perspectiva que le permiten al protagonista entender el progresivo distanciamiento entre los componentes de su familia pero también que le estimulan para encontrar su independencia. La memoria se percibe, finalmente, como un lugar íntimo en que rigen unas reglas – de orden y valor – muy subjetivas. Es una actividad principalmente imaginativa en que los recuerdos son «chispas» sueltas o «telegramas» enigmáticos que descrifrar:

> Cierro los ojos fuerte para acordarme de cómo era Máximo cuando vivíamos en Segovia. Y en esa pantalla fluorescente de dentro, que se diferencia de la del ratón en que todo lo sirve revuelto, sin poner orden, tecleo MÁXIMO y me salen datos sueltos como estrellitas rodeando el nombre, chispas de risa y de distancia. (Martín Gaite 2001: 63)

2.1.2. El dibujo y el vértigo

Se ha visto que la escritura, exige, antes que nada, un enfrentamiento con el pasado de uno mismo porque «acordar, poner de acuerdo, recordar, hacer que las cosas concuerden» son verbos que comparten la misma «raíz cordial»: «El hilo de la memoria, aquel con que cosemos las historias de ayer con las de hoy y las propias con las ajenas, se ovilla en el corazón» (Martín Gaite 2009: 325). Además, se ha mostrado que el acto de rememoración supone una pérdida de orientación que arrastra al sujeto «en su ritmo vertiginoso» (Orozco 2001: 93) y fragmenta cualquier intento de narración. De ese vértigo trata también José Teruel (2015), quien explica la preocupación recurrente en la labor narrativa de la autora «de convertir en tiempo ido (histórico, vivido o soñado) en tiempo narrativo» para «dejar constancia de su paso inadvertido, aun conociendo de antemano la imposibilidad narrativa de fijarlo» (2015: 406). Efectivamente, la recostrucción del pasado comporta una quiebra del punto de vista, una experiencia fronteriza entre la alucinación y la vigilia que desata la memoria de vínculos de ordenación lógica (Teruel 2015: 405).

Un caso ejemplar de esto se halla en la novela *El cuarto de atrás* en que la narradora-protagonista C. se encuentra en un estado de desorientación entre el sueño y la vigilia a lo largo de toda la novela. Este estado de inquietud que no le permite dormir – «la condena de mis noches» (Martín Gaite 2012a: 20) – se origina por el deseo de «pretender entender y soñar» (Martín Gaite 2012a: 20). Se trata de una actitud hacia el conocimiento de las cosas que oscila entre el pensamiento racional y la imaginación; un dúplice sentimiento de miedo y atracción por lo desconocido pero también por la exigencia de entenderlo todo y evitar que el caos sea aplastante (Martín Gaite 2012a: 82). La literatura para la protagonista podría acabar de ser refugio y castillo de defensa para convertirse en desafío y laberinto a los que entregarse sin miedo, si lograra jugar

con el desorden de cualquier historia, presente o pasada, vivida o soñada – simbolizado por el *cuarto* de su infancia – porque «disorder can bring forth revelation» (Martín Gaite 2012a: 113) para el sujeto. El vértigo en *El cuarto* se origina, entonces, más en general, por el enfrentamiento al desorden existencial; es una frustación intelectual hacia lo desconocido pero también puede ser estímulo para cambiar la forma en que el sujeto se relaciona con el mundo, a partir de su manera de contar y contarse: «quizá todo consista en perder el hilo y que reaparezca cuando le dé la gana» (Martín Gaite 2012a: 38).

Como se ha visto en *El cuarto de atrás*, la relación entre el sujeto y el pasado es solamente un sucedáneo de otras situaciones que Teruel define como 'delirantes' y que provocan un estado de vértigo definible como «la lucha entre lo poco que somos y lo mucho que quisiéramos abarcar» (Teruel 2015: 406). Se trata de un *leitmotiv* esencial para entender la obra narrativa de Carmen Martín Gaite quien, como se ha visto en el capítulo anterior, tiene una experiencia análoga en 1964, en El Boalo, durante el paseo veraniego con su hija. En ese caso, se trataba más bien de un vértigo provocado por el contacto con la naturaleza que había desvelado la insuficiencia representativa del *logos*. Concidía con la toma de conciencia de la falta de relación orgánica entre el ser humano y el mundo que provoca la sensación de un todo imprevisible e indescifrable (Galimberti 1999: 105). A partir de entonces, en sus novelas este vértigo se presenta en distintas formas pero todas «tienen implicaciones temáticas, de carácter psicológico y existencial y metanarrativo» y despiertan un mismo estado de miedo y atracción frente al caos de la vida (Teruel 2015: 407).

Esta sensación desvela el deseo para el sujeto de ir en busca de una forma para satisfacer una falta (Recalcati 2012: 17); es un deseo inconsciente, no una voluntad definida por una elección del sujeto; es una experiencia de pérdida de dominio «di vertigine, qualcosa che si da a me stesso come 'più forte' della mia volontà» (2012: 27). El vértigo, entonces, corresponde a una reacción incontrolada que experimenta el sujeto ante todo aquello cuyo sentido se le escapa y es una experiencia semiótica simbólica porque no se puede encontrar una correspondencia unívoca entre significado y significante. El deseo de vértigo, en efecto, rige en lo incompleto escapando de cualquier intención de entendimiento. Ante todo esto, entonces, una vez más, el *logos* es insuficiente, mientras se convierte en un mecanismo de expresión más idóneo el lenguaje visual de la imagen, en cuanto signo simbólico que se constituye en un 'fluir de significados'. En un momento dado, por ejemplo, Mariana de *Nubosidad variable* se da cuenta de que, a lo mejor, un texto poético – texto estético que se alimenta de la ambigüedad – pudiera ayudarle a expresar las contradicciónes de la vida:

> Imágenes mestizas, que son sin embargo – y eso es lo único que he sacado en limpio – la misma vida que en vano lucho por apresar en mis escritos diurnos, organizados y sensatos. En ellas late el pulso del tiempo que se me va, en ellas se adivina su verdadero rostro. Lo que quizá

> tendría que hacer es atreverme con un texto poético donde diera rienda suelta a todas estas contradicciones, con una novela quizá, y dejarme de tanto psicoanálisis. (Martín Gaite 2012b: 203)

El vértigo que sufre la protagonista se origina en la desorientación provocada por una sensación de incertidumbre – «Tengo que afrontar el vértigo de la indecisión» (Martín Gaite 2012b: 204) – pero ella también es consciente de que si se atreviera a «contrarrestar el opio de esta retahíla provocada por las fragmentarias imágenes nocturas», «podría salir algo que valga la pena, una revisión de rumbo» (Martín Gaite 2012b: 202). Vértigo supone, entonces, una falta de orientación, una incertidumbre perceptiva ante las imágenes – en que yace el «contenido latente llamado a devorar el orden establecido» (Didi-Huberman 2008b: 115) – pero también abertura al inconsciente visual, a chispas de verdad. No debe extrañar, entonces, el hecho de que la imagen se emplee como medio para contrarrestar la retahíla: Mariana siente la necesidad de crear textos poéticos porque, efectivamente, en ellos el «nombrar y poner ante los ojos» (Didi-Huberman 2008b: 165) forman parte del mismo gesto, es un estilo épico en que el hacer-poema no se puede separar del hacer imagen y en que la temporalidad lucha en contra del cronos en favor de lo memorable para el sujeto (2008b: 165).

Asimismo en *La Reina de las Nieves*, cuando Carmen Martín Gaite se refiere al vértigo romántico experimentado ante la desmesura de la naturaleza, recupera las sensaciones del paseo de El Boalo que motivó el inacabamiento de *El cuento de nunca acabar.* La autora, a través de su personaje Leonardo, explica ese deseo de «romper los barrotes del cuerpo para fundirse con la naturaleza porque contemplarla le parece poco», describe la finitud del sujeto – «el cuerpo es una jaula» – y la incapacidad de representación que es «lucha entre lo poco que somos y lo mucho que quisiéramos abarcar» (Martín Gaite 2011a: 125). Se trata de «la puesta en escena de lo sublime», «transición hacia el riesgo y la ruptura que conlleva lo vasto y lo incógnito. La paradoja de lo sublime consiste en la experiencia simultánea de lo bello y lo terrible» (Pittarello 2004b: 141). Para plasmar esta sensación, Leonardo se acuerda del pintor Caspar David Friedrich y su cuadro *Caminante sobre un mar de tinieblas* en que se han recogido «estas ansias de infinito que inculca la naturaleza desatada en las figuras como temerosas que contemplan la escena y la padecen, de espaldas a nosotros casi siempre» (Martín Gaite 2011a: 125). Puesto que a través del lenguaje no verbal, simbólicamente, se puede «configurar el horizonte de un penoso estado de incertidumbre» (Martín Gaite 2011a: 142), Leonardo, en un momento dado, decide representar el vértigo con un dibujo:

> Desde una ventana reventada del Chrysler Building alguien lanza panfletos en elogio del vértigo. Es un personaje que aparece de espaldas, y en otras versiones se desvanece, porque se ha arrojado al vacío. Lleva una casaca. Trato de copiarlo (aunque distorsionado a propósito) del *Caminante sobre un mar de tinieblas* de Friedrich. (Martín Gaite 2011a: 224)

Este dibujo, sin embargo, transfiere el ansia de infinito experimentada por la relación con la naturaleza a «una antigua y devoradora enfermedad» (Martín Gaite 2011a: 223) cuyo contagio tiene un origen espacial y temporal no definidos: «una mezcla de todo eso y más. De muchas cosas más». Se trata, en efecto, de un vértigo provocado tras la lectura del libro *Ensayos sobre el vértigo* escrito por Casilda Iriarte que el protagonista encuentra por azar en casa de una amiga (Martín Gaite 2011a: 219). El hallazgo despierta una sensación siniestra no solamente porque en la portada del libro se encuentra el cuadro de Friedrich sino también porque en las palabras de *Ensayos sobre el vértigo* Leonardo se identifica. Este reconocimiento, sin embargo, no provoca ninguna comprensión sino que desorienta, es un «miedo a la locura» (Martín Gaite 2011a: 125) que a pesar de que se esconde, despierta el deseo inconsciente de rellenar otras faltas, de conocer lo desconocido: en este caso, las cuentas abiertas con su pasado.

Así, el dibujo entra en la obra narrativa de la autora como actividad que se lleva a cabo en esas situaciones 'delirantes' porque se presenta como esfuerzo expresivo para plasmar esta sensación vertiginiosa derivada de todo lo que queda por entender. Corresponde a la experiencia de lo incompleto, provocada por la relación con todo lo que está fuera del sujeto: la naturaleza, el pasado, las cosas del mundo, las personas y la parte de sí que todavía se debe conocer. Pero se ha visto también que el dibujo se emplea como gesto inconsciente que no explica nada sino que trata de plasmar una «domanda di riconoscimento e la sua soddisfazione simbolica è tutta nel riconoscimento di questa domanda» (Recalcati 2012: 51).

Por ejemplo, en *Nubosidad variable* la autora se refiere a las nubes como a un «frágil dibujo condenado a la agonía antes de que nadie lo haya entendido» porque en ellas «y nunca en los papeles, está el jeroglífico verdadero». (Martín Gaite 2012b: 117). Las nubes son también un «texto variable e infinito» (2012b: 117) porque al ser emblema natural de las cosas fugaces, de formas cambiantes, su lectura no alcanzará nunca una interpretación completa. Para Bautista Botello (2008) las nubes son el símbolo de la geografía interior de los sujetos, de su creatividad imaginativa y de su riqueza interior; pero su connotación simbólica se da porque el sujeto – el personaje de Sofía, en este caso – ha recortado de su campo perceptivo las nubes en el cielo favoreciendo el proceso de producción semiótica simbólica y no icónica. El dibujo de las nubes no es una imagen verbal que ilustra el entorno sino que se abre a múltiples significados: su variedad es la condición que favorece el estímulo de la imaginación y la diversión del juego de mirarlas. El dibujo cambiante de las nubes es símbolo de la fugacidad del tiempo (Martín Gaite 2012b: 139), la amistad perdida, que ahora tratan de recuperar al recobrar esa actitud inocente propia del juego en que el entendimiento se suspendía: Sofía observa las «nubes movedizas, de cuyo cambiante dibujo nadie te pide cuentas, sugiriendo imágenes de libertad y aventuras» (Martín Gaite 2012b: 14) mientras

Mariana echa de menos su infancia y a la niña que era cuando jugaba con Sofía a mirar «el dibujo cambiante de las nubes» (Martín Gaite 2012b: 28). El dibujo de las nubes, entonces, muestra también el vértigo, un deseo que surge de una falta y empuja a la búsqueda de un reconocimiento: en este caso corresponde a la voluntad de recuperar la amistad perdida.

De forma parecida los dibujos en las novelas de Carmen Martín Gaite señalan ese deseo que denota una falta de conocimiento y puede provocar el vértigo debido a la pérdida de dominio – la impotencia frente a lo inabarcable de un sentido profundo de las cosas – pero también tienden a hacer una pregunta de reconocimiento. Efectivamente, en la falta de orientación del vértigo se encuentra también la posibilidad salvífica de una maduración (cfr. O'Leary, Ribeiro de Menezes 2008: 154-157) y los dibujos testimonian este esfuerzo de apertura hacia lo desconocido. En *Los parentescos*, Baltasar es un joven que emprende un camino de descubrimiento de su propia identidad a partir de una investigación en el mundo enigmático de los parentescos. El vértigo deriva del deseo de conocimiento: «tenía miedo de todo lo que me quedaba por entender en la vida, pero sentía también un deseo insoportable de abarcarlo todo, de no perderme nada» (Martín Gaite 2001: 194). Con el dibujo, Baltasar se abre a lo que desconoce: la fascinación por las células – «me alucinaba que fueran tantas y pensar que me estaban corriendo por dentro como bichos» – se expresa visualmente porque a través de ellas se puede hacer presente «todo lo que pasa y no se ve» (Martín Gaite 2001: 147). La manía de dibujar células coincide, entonces, con el deseo subjetivo de expresar lo que no se entiende, ve ni conoce; de plasmar los huecos entre las cosas (Merleau-Ponty 2000: 37). En suma, en las novelas de Carmen Martín Gaite la narración debe contar con la incertidumbre porque comporta una relación con la materia de lo ya ido de la experiencia que todavía es presente porque sigue afectando al sujeto. El acto de dibujar es una experiencia que le enseña al sujeto su finitud y la limitación de sus medios de representación, pero le muestra también las potencialidades de cuestionar lo que queda por entender.

2.2. Dibujar para 'habitar el tiempo'

La narrativa de Carmen Martín Gaite muestra el esfuerzo por construir una dimensión creativa adecuada para llevar a cabo las actividades con las que el individuo pueda expresar su subjetividad. Se trata de la escritura, *in primis*, pero también de la costura, de la pintura, el dibujo, junto con el ejercicio del collage. Tras el estudio de Butler de Foley (1984) se ha observado cómo en la narrativa de Carmen Martín Gaite la interpretación del fenómeno del tiempo tiene una base común. Butler de Foley separa el tiempo agente o sujeto – que manipula, oprime y esclaviza a los personajes, tiempo igual e inflexible, que se puede percibir con angustia o indiferencia – y el tiempo paciente u objeto, el que se puede habitar (Martín Gaite 2002a: 188). El ser humano se

adueña del tiempo como objeto y el tedio de momentos habituales se ve como posibilidades de reflexión, observación o comunicación. Al ser convertido en un acto volitivo, el tiempo es oportunidad tanto si se vive en el presente, como si se recrea el pasado o se proyecta hacia el futuro. Solo cuando el tiempo se habita como un lugar propio para el sujeto se pueden vivir «momentos eternos, atemporales, plagados de sensaciones, de emociones y de sentimientos» (Orozco 2001: 96). Según Butler de Foley, en la poética de la autora las actividades más propicias para 'habitar el tiempo' – expresión empleada por la autora en varias ocasiones – serían reflexionar y comunicar. Ambas actividades podrían recogerse en otro común denominador de las novelas de Carmen Martín Gaite: la búsqueda del interlocutor. Se verá ahora cómo el acto de dibujar es una forma expresiva con que los personajes habitan el tiempo, es decir, tratan de superar la desorientación para ir en búsca de su destinatario-espejo. El dibujo, de hecho, se emplea como intento solitario y autorreflexivo del sujeto pero también como esfuerzo de orientación en el mundo y de acercamiento a los demás. Finalmente, el dibujo 'en plan collage' contribuye no solo a proporcionar a los personajes modalidades de conocimiento diferentes sino también a hablar, una vez más, de la técnica narrativa de Carmen Martín Gaite.

2.2.1. El dibujo como tarea solitaria

Para ir en busca del interlocutor ideal, sin el cual no se diera ninguna narración, para Carmen Martín Gaite es necesario saber contarse las cosas a sí mismos: «la literatura es lógica consecuencia de la soledad; se narra, en definitiva, desde la imperiosa voluntad de hallar un interlocutor válido para recrear lo que, en principio, nos hemos contado nosotros mismos» (Guerrero Solier 1992: 320). Según Jurado Morales, en la narrativa de Carmen Martín Gaite «el sujeto implicado debe tener el tiempo necesario para averiguar a solas el sentido de lo que rodea» (2003a: 358). No es cierto que encontrar un sentido de las cosas sea posible, pero sì se debe tratar de buscarlo. En los primeros *Cuadernos de todo*, la autora enfoca la exigencia de dedicar mayor tiempo a la reflexión intelectual (Martín Gaite 2002a: 32); la necesidad de superar el miedo a la soledad física (2002a: 56) para encontrar apoyo en sí mismos antes que en la compañía de los demás (2002a: 79). Además, la autora habla también de la posibilidad de superior atención en que consiste el precio de la soledad (2002a: 116) porque, durante el proceso de búsqueda del interlocutor adecuado, la soledad es un estado esencial para comprender que «el primer interlocutor satisfactorio y exigente venimos a ser, así, nosotros mismos» (Martín Gaite 2009: 120).

Como la escritura, el dibujo es una actividad recurrente a lo largo de la obra narrativa de Carmen Martín Gaite porque permite vivir la soledad, condición sin la cual no se daría reflexión alguna y, en consecuencia, ninguna forma de expresión. Carmen Martín Gaite invita a sus

personajes – y al lector – a crear y entender las cosas desde su propio subjetivismo (Guerrero Solier 1992: 322). Es algo parecido a lo que pasa en *Los parentescos*, cuando Máximo no quiere que su novia Mati le explique a su hermano Baltasar el espectáculo de títeres al que van a asistir: A Baltasar Mati le «estaba haciendo un dibujo para que entendiera mejor lo que íbamos a ver». Pero su hermano Máximo le dice: «no le expliques nada, que le vas a armar un lío, déjalo que lo entienda él solo. No es tonto» (Martín Gaite 2001: 69).

El acto de dibujar supone un estado de aislamiento, es una tarea solitaria que, como se ha visto en la primera parte de este capítulo, 'habita el tiempo' con el divagar del pensamiento, la reflexión, la realización de un gesto de humor o de fantasía, o la anotación de sensaciones en el tiempo. Esta actividad ocupa los momentos de silencio que, en las novelas de Carmen Martín Gaite, se convierten en presencias ausentes. El silencio, de hecho, es un fenómeno con impacto estético y semántico sobre el lector porque resulta más evidente por qué se ha suspendido la palabra o qué ha impedido usarla. Además, dibujar, como cualquier acción llevada a cabo en silencio deja libertad interpretativa porque «silence keeps things open» (García 1998: 157).

Efectivamente, en las novelas analizadas, los personajes que dibujan se describen como personas solitarias, y los momentos silenciosos en soledad en que se encuentran hablan por ellos. En *Entre visillos*, Natalia se presenta como una joven diferente de los demás, está sola porque se siente ajena a la realidad de provincia pero no la padece: por ejemplo, cuando se entiende que no se encuentra bien en el Casino en compañía de los amigos de sus hermanas, ella afirma que no le «importa nada» quedarse sola (Martín Gaite 1994: 68). En *Nubosidad variable* e *Irse de casa*, las mujeres protagonistas, respectivamente Mariana y Amparo, se mueven en el espacio físico o de la memoria en un «deambular solitario» (Jurado Morales 2003a: 351). En *Nubosidad variable*, la soledad espacial también se desea como espacio independiente de lazos familiares para el personaje de Sofía. La protagonista aprende a convertir la soledad física vivida en su propia casa, a pesar de que está rodeada de criadas, hijos y de su marido, en una soledad íntima que le devuelve su libertad. En cambio, la soledad es una condición de partida propicia para la recuperación de los lazos familiares en *La Reina de las Nieves* y *Los parentescos* cuyos personajes son chicos ensimismados, inquietos pero reflexivos, de rica vida interior y propensos a la meditación desde un estado de soledad (Jurado Morales 2003a: 353). Al contrario, en *Ritmo lento*, *El cuarto de atrás* y *Lo raro es vivir* la soledad puede convertirse en un encastillamiento opresivo para sus protagonistas. Se pondría a salvo, solo quien aceptara compartir impresiones con los demás y abrirse al diálogo, sea con un interlocutor soñado – el hombre de negro en *El cuarto de atrás* – sea con una madre muerta con la que se tenían cuestiones no resueltas, como en *Lo raro es vivir*.

En todas las novelas, entonces, dibujar es una tarea solitaria que se convierte en una oportunidad de divagación y un juego que provoca diversión; se presenta como un pretexto de huida de la realidad hacia la imaginación y se convierte en un estímulo para la rememoración o la reflexión. A pesar de ser diferentes las modalidades con que los personajes de las novelas se relacionan con el dibujo, se verá cómo en cada acto será posible detectar un intento de plasmar el deseo por lo inabarcable y el vértigo hacia lo desconocido. Además, la actividad del dibujo permite apreciar la soledad desde la cual el sujeto, según Carmen Martín Gaite, podrá verse como primer destinatario-espejo. Es, en suma, una tarea que se podría explicar a través el estadio del espejo, parte del estudio lacaniano de la identificación del sujeto, ampliado de Freud, según el cual el yo se forma mediante imágenes. El proceso de identificación se configura como el lugar de «*casualità psichica*», que asume una imagen de forma inconsciente y tiene un poder que deforma el ser del sujeto y le revela su heterogeneidad (Di Caccia, Recalcati 2000: 13). Pero esta identificación comporta antes que nada una alienación del sujeto en lo ajeno, de modo que:

> l'effetto fondamentale dell'identificazione è quello di produrre uno spossamento essenziale dell'io che rende, per struttura, l'io doppio, ovvero funzione di misconoscimento, maschera, finzione, miraggio che 'il vero io no sono io'. (Di Caccia, Recalcati 2000: 14)

Si para Lacan el yo debe llegar a la comprensión de sí como de un objeto compuesto por una agregación de múltiples identificaciones (Di Caccia, Recalcati 2000: 15), ya se ha visto cómo para Carmen Martín Gaite es fundamental que el sujeto tome conciencia de su fragmentación. Valga para todas las novelas la consideración que apunta David Fuente en *Ritmo lento* a lo largo de su narración autobiográfica retrospectiva:

> Las contradictorias figuras que los demás reflejan de uno mismo, al darnos idea de nuestra multiplicidad, nos desalientan en el empeño de adobar una imagen única, servible para todos, y lloramos sobre los miles, desconcertantes fragmentos de nuestra imagen rota. Pero, sin embargo, de abandonar el vano empeño de pegarlos una y otra vez, no se deriva ningún fracaso, sino, por el contrario, la más generosa victoria a que un adulto puede aspirar: la de echar estos fragmentos al río, y aprender a vivir sin guía de la imagen que con ellos se quería componer. (Martín Gaite 2010: 465)

La actividad de dibujar ayuda en esa progresiva aceptación de una fragmentación originaria que a su vez se debe, según Lacan, a una falta imprevista de la omnipotencia del Otro sobre el sujeto –los padres sobre el hijo– y la consecuente impotencia de ese sujeto para enfrentarse al mundo de forma independiente (Di Caccia, Recalcati 2000: 24). Cada dibujo, entonces, al tener un sentido equívoco que no desvela una significación lógica sino un valor expresivo válido para el sujeto implicado (Merleau-Ponty 2000: 28), permitiría el hallazgo del sí-alienado, el otro-de-sí. En estos términos, la actividad de dibujar también produce imágenes que forman parte de un espejo roto, porque le muestra al personaje su imposible unidad. En las novelas de Carmen Martín Gaite,

dibujar en soledad participa en la toma de conciencia de que la falta de entendimiento no es nada más que un deseo de reconocimiento, un deseo de abertura a la alteridad de todo lo desconocido.

En *Entre visillos*, Natalia dibuja para huir del entorno opresivo. En una tarde de un domingo, la hermana Julia entra en su cuarto y la encuentra «echada en la cama con unos folios de papel y lápices de colores» (Martín Gaite 1994: 160). Natalia está dibujando espigas y explica a la hermana para qué sirven: «se ponen en los sitios de trigo, y racimos donde se da la vid» (1994: 60). El dibujo corresponde a una porción del conocimiento que la joven quería cultivar en sus estudios. Es una tarea que acaba por expresar lo que la aparta de los demás, un deseo diferente hacia lo que queda por conocer. Por ello, además, no se aburre ahí sola: «Yo no» (1994: 160). Su hermana, en cambio, prefiere salir porque tenía «ganas de escapar» (1994: 159) y decide ocupar su tiempo en compañía de otros jóvenes en una fiesta privada. Natalia es diferente también de los aspirantes a pintores de la novela para los que esa afición se convierte en una forma de expresión egocéntrica, una rareza rebuscada: por un lado está Yoni, un joven de buena familia que vive con el dinero del padre y que pinta mientras da una fiesta para mostrar su originalidad; por otro está Elvira que, como explica Pablo Klein, al creerse el «centro del mundo» no podrá «llegar a hacer nada bueno» con su pintura (1994: 142). Se entiende mejor, ahora, por qué en *Entre visillos* es Natalia la única persona en la ciudad de provincia que es capaz de escaparse de una sociedad oprimida por las normas de comportamiento establecidas. Mientras la mayoría de los personajes no se dan cuenta de lo insustancial, de lo convencional, de lo hipócrita y de lo monótono de sus discursos, a través de sus dibujos Natalia crea un mundo para sí, hecho de cosas interesantes, las que todavía desconoce.

David Fuente de *Ritmo lento*, en cambio, dibuja principalmente para distraerse. El dibujo es el lugar de la representación imaginativa con el cual David puede manifestar su parte menos racional. Al crear textos estéticos, como poesías o productos pictóricos, él puede expresar una visión alternativa de la vida, regida por leyes temporales y espaciales no lineales (O'Leary, Ribeiro de Menezes 2008: 65). Sus dibujos «representaban monstruos inventados o paisajes que salían en mis sueños» (Martín Gaite 2010: 437). El referente de la representación no se encuentra en la realidad racional: cuando el amigo Bernardo le pide que aclare «lo que era cada cosa», él no sabe responder. Solo sabe que se trata de realizaciones hechas «cuando estaba distraído». Su alienación es tan extrema que los dibujos parecían hechos «por otra persona» (Martín Gaite 2010: 437). Pintar para él nunca fue un trabajo porque era un «enredo que me divertía y que me servía para evadirme de molestias familiares» (2010: 455). Es un tema del cual no quiere hablar, al ser su propio lugar íntimo, es «como un refugio» (2010: 457) de la realidad, «del ruido que hacen los demás, en general. Del ruido que se te queda en la cabeza» (2010: 458).

Como en *Entre visillos,* incluso en los dibujos de David se encuentra el interés por algo que se desconoce, o sea, las relaciones afectivas. David dibuja las parejas de enamorados, «en inagotable variedad de actitudes y posturas». Se parecen a unos objetos de investigación, unos animales que «poblaban la ciudad con la llegada del otoño» (Martín Gaite 2010: 416): se estudian con un interés de observación científica y, tal como hacía Da Vinci para alimentar su capacidad inventora, David los dibuja para estimular la reflexión y conocer sus discusiones. Pero el acto de dibujar, en realidad, denota un deseo inconsciente más que un interés científico: David afirma que al dibujarlos se interesaba más por estas relaciones porque formaban parte de un verdadero enigma. Sería, una vez más, el vértigo por lo desconocido, hecho de miedo y atracción – «no se me ocultaba el peligro de caer yo mismo en aquel pozo *desconocido* alrededor del cual rondaba con el deseo de asomarme a mirarlo» (2010: 417. Cursiva nuestra) – que señala una falta y ayuda a comprender de qué se trata esa pregunta de reconocimiento. La fascinación por las relaciones interpersonales se expresa a través de una forma de expresión visual porque es capaz de mostrar el enigma de la vida: «se relacionaba, para mí con jugar, con contemplar. Pero sobre todo con la incertidumbre. Me parecían infinitas las posibilidades de combinar rayas y colores» (2010: 406). Pero a través del dibujo y la pintura el enigma puede devolver algo propio del sujeto que lo produce. Para David, en efecto, es una oportunidad expresiva de una subjetividad llevada a cabo sin las reglas lógico-racionales de finalidad; le fascina «el hecho de que la combinación necesaria para dar lugar a un cuadro o a un dibujo determinado tuviese que depender de mi elección» (2010: 408).

En *Nubosidad variable*, en cambio, dibujar es una forma de habitar el tiempo desde la soledad para enhebrar recuerdos o inventar historias. Es una tarea imaginativa que rompe las fronteras temporales o espaciales y difumina los límites entre realidad y fantasía. Mariana está esperando a Manolo, el ex-novio con el que ha quedado después de muchos años, y ocupa el tiempo dibujando con un rastrillo en la arena de la playa. No es solo una forma de pasar el tiempo de espera sino que es una oportunidad para recobrar dos experiencias pasadas y revivirlas en un único recuerdo. Mariana se encuentra en una situación que no puede controlar: del miedo real de que Manolo no acuda a la cita nace la pesadilla de una boda ficticia con Raimundo, actual paciente de la protagonista y antiguo y atormentado amante del que quiere alejarse. Se siente mareada y necesita calmarse, alejando el miedo: coge un rastrillo, empieza a canturrear una canción que le recuerda a Manolo y se pone a dibujar «espirales y rayas que se cruzaban» (Martín Gaite 2012b: 344). El dibujo es un jeroglífico hecho por las letras del nombre de Raimundo que Mariana deja disolver en el mar «se lo iban tragando las olas letra por letra hasta su total desintegración» (2012b: 344). El acto de dibujar, al ser un desahogo imaginativo, permite olvidar el tiempo y recuperar el placentero juego de infancia que hacía con Sofía para «inventar cuentos a la orilla del mar, a deshojar palabras como

margaritas, a darles alas para cazarlas y soltarlas luego, como en aquel dibujo del cazamaripozas ¿te acuerdas?» (2012b: 345). Entre ellas, de hecho, era Sofía quien solía dibujar para inventar palabras a partir de la imaginación, el ejercicio más idóneo para liberarlas. La afición por la invención de palabras se opone al ejercicio intelectual, ejercido por ejemplo durante las clases de matemáticas, cuando Sofía opone al dibujo «inalterable» de los números, con las combinaciones infinitas que se podían crear, con los dibujos de las letras (2012b: 119). El dibujo es el producto de este esfuerzo imaginativo tal como la palabra 'inventada' por Sofía de filólogo se plasma en la imagen visual de un amigo de las palabras «con gafas color malva, un sombrero puntiagudo y en la mano un cazamariposas grande por donde entraban frases en espiral a las que pintó alas» (2012b: 119).

Así, dibujar es el medio expresivo más idóneo para hacer presente una sensación de falta que determina el deseo por conocer(se) e (re)inventar(se). El dibujo es petición de reconocimiento que le permite a Sofía identificarse con su invención. Por ello, la coincidencia de aficiones entre ella y el filólogo dibujado, quien desea «atrapar palabras y jugar con ellas» (2012b: 120), se expresa con el parecido físico: Sofía «dibujó otra versión del filólogo más detallada, y esta vez tenía trenzas rubias», como ella las tenía cuando era joven, pero también se dibuja en compañía de «un ángel de pelo escaso y nariza aguileña le estaba prendiendo en los hombros unas alas plateadas» (2012b: 120); es el profesor de Literatura que la estimulaba al conocimiento a través de los procedimientos libres de la fantasía. A partir de entonces se crea una cooperación entre *logos* e imagen que renuncia a cualquier mecanismo de ordenación racional: Sofía y Mariana inventaban las historias sobre dibujos iniciales de Sofía (2012b: 244). Esta tarea, además, rehuye las obligaciones que surgirían si esta actividad se convirtiera en un trabajo porque forma parte del mundo de la diversión, es un tesoro exclusivamente compartido entre las dos amigas, un texto de dibujos 'variable e infinito' que «pertenece al mundo de lo indudable» (2012b: 245).

Dibujar es una solitaria actividad de escape incluso para Leonardo de *La Reina de las Nieves.* Los dibujos son productos visuales que se relacionan con la infancia, anclados a esos momentos del verano en que la abuela, antigua y exclusiva interlocutora del protagonista, responsable de su educación, le leía los cuentos mientras él miraba las ilustraciones. Las imágenes, sin embargo, no son un medio visual explicativo sino todo lo contrario, porque le inspiran al joven Leonardo otros dibujos, un juego creativo de múltiples versiones sin jerarquías ni pretensión de veradicidad que «se ramificó en múltiples variantes añadidas por mi imaginación» (Martín Gaite 2011a: 98). En particular, abundan los dibujos inspirados por el cuento de *La Reina de las Nieves,* el que prefiere. Los protagonistas del cuento, Gerda y Kay, son compañeros con los que Leonardo – «desde mi solitara condición de niño rico y enfermizo» – se identificaba a partir de una alegría compartida

por la llegada del verano (2011a: 97). Los dibujos están repletos de detalles que reenvían simbólicamente a este estado de ánimo, eran «emblema de la felicidad que destilaba aquel verano mítico y fugaz» (2011a: 98). El dibujo es una producción cuyo valor expresivo no puede entenderse sin relacionarlo con su autor. Así, Leonardo no pone en su dibujo las flores de Gerda, elemento que él no quería pero que su abuela valoraba como esencial para el desenlace final – «es lo más importante, eran las flores preferidas de Gerda ¿no te acuerdas de cuando luego le devuelven la memoria?» (2011a: 98). Además, Leonardo no se atreve a dibujar a la Reina de las Nieves porque «la veía tan clara dentro de mi cabeza» (2011a: 98). Darle una configuración visual implicaría la identificación del personaje malvado fantástico con la madre, comportaría dejarla entrar en ese mundo creado por la afición al dibujo con que Leonardo trataba de 'dejar pasar el sol' frente a la frialdad de su madre. Dibujar es una actividad de huida pero también una forma de resistencia que posterga el enfrentamiento con todo lo que todavía el sujeto no se atreve a (re)conocer. Leonardo podrá superar ese miedo solo en la edad adulta cuando decidirá creer en la parte de historia en que Gerda recuerda de nuevo y descubre los misterios de su pasado.

De forma parecida, en *Irse de casa* el acto de dibujar no es solo una actividad de diversión. Para Amparo Miranda dibujar constituye una oportunidad de desahogo del aburrimiento experimentado con una ocupación profesional que no le gusta: «Dibujar patrones o inventar modelos de fantasía la divertía mucho más que pasarse horas en una cabina de cristal con auriculares puestos traduciendo estadísticas y problemas políticos confusos; en cuanto se metía allí se alejaba del contacto de los humanos como un astronauta» (Martín Gaite 2002b: 198). Es una tarea lúdica que desplaza al sujeto en otra dimensión temporal y espacial, que la pone a salvo de todo lo que no le gusta. Asimismo la niña Carolina, sobrina de la protagonista Amparo, crea un cuento-dibujo pero esta actividad no es solo una ocupación lúdica como las demás. Se trata más bien de un medio de expresión de una impotencia, una incapacidad de comprensión. El cuento de Caroline es una adivinanza para su tío Jeremy, el hijo de Amparo, pero tiene un valor muy particular para la niña. Caroline le explica a su tío que se trata de un castillo secreto, un lugar personal en que se meten «las cosas que no entienden» (Martín Gaite 2002b: 254). El dibujo no supone una explicación pero permite plasmar la forma de una inquietud: «son negros. Resbaladizos. Con alas como de murciélago» (2002b: 255). La niña imagina que el río crezca a medida que aumentan las cosas que no entiende. Entre ellas, están las cosas de la edad (2002b: 255) – «se entendían peor que ninguna, eran de color marrón» – y los momentos en que sus padres riñen, porque ella sola no sabe explicar el porqué de estos enfados: «Caroline adivinó en seguida que su padre y su madre seguían enfadados y que él no vendría. Pintó otro bicho grande con alas y dientes feroces. Luego arriba del todo la bandera. No iba a haber más remedio que refugiarse en la

torre» (2002b: 255). Ante la imposibilidad de explicación la palabras no sirven, por eso el dibujo se convierte en un refugio y el acto de dibujar es la única reacción contra el miedo (2002b: 304).

A través del dibujo, también el solitario Baltasar de *Los parentescos* expresa sus inquietudes hacia la vida: en la imagen visual se reproduce la forma enigmática y desconocida de todo lo que todavía no se conoce ni se puede anticipar. Sin embargo, a diferencia de Caroline, Baltasar tiene un deseo de 'entenderlo todo'. Por ello pone en sus dibujos el esfuerzo de enfrentarse al miedo al futuro, trata de darles unas formas, a pesar de que son todas 'des-dibujadas':

> me senté en un banco, agarré un palito y me puse a hacer en la arena rayas que se cruzaban unas con otras rodeando mis zapatos. Hacía esfuerzos por imaginar el porvenir, pero sólo veía un borrón, y fui ampliando el círculo del dibujo, un puro laberinto de señales que no entendía, pero que algo querrían decir. Entornando los ojos, se veía misterioso, como un pergamino egipcio. (Martín Gaite 2001: 171)

El miedo, en efecto, como cualquier pasión, no es ciego sino permite acceder a una mirada superior (Bodei 1991: 39). Ab-soluta del contexto en que aparece, la pasión despierta un orden que desorienta – el vértigo – pero que a la vez da acceso a un fluir de correlaciones simbólicas. Por ello, el dibujo se crea incluso en la mente de Baltasar, escapa a su control pero desvela algo que antes no veía: «el borrón del futuro había empezado a dibujarse como una sombra delante de los pies, en vez de llevarla colgando por detrás. "¿Y ahora qué?", me preguntaba con susto al encontrarme en el suelo ese bulto negro que antes no veía» (Martín Gaite 2001: 206). El miedo, de hecho, es una forma de comunicación 'acentuada' (Bodei 1991: 10) que, junto con la esperanza, se relaciona con la incertidumbre por el futuro o el pasado y la alternacia entre probabilidades indecibles o consecuencias de acciones no remediables (Bodei 1991: 73). Cuando estas pasiones tiránicas operan, el dibujo expresa de forma idónea el mensaje que quieren enviar.

El dibujo, además de ser correlato de la reflexión, es capaz de fijar las impresiones fugaces de la vida: pensamientos y sensaciones pasadas. Durante el enfrentamiento con el espejo fragmentado del pasado, «las palabras se esfuman, las imágenes quedan en el acto del recuerdo» (Martín Gaite 2002a: 211). La autora ha tratado siempre de «concentrar en una imagen determinada el aroma de todo un momento» (2002a: 292) tal como hace, en *Los parentescos*, el protagonista Baltasar. El joven tiene un cuaderno en que apunta verbal y visualmente sus impresiones en torno a su primera experiencia solo en un campamento de verano. El cuaderno:

> tiene sobre todo dibujos y al mirarlos recupero el olor de los pinos, la voz de un chico que aparece tocando la guitarra, el ruido de la lluvia que a veces caía mansa y oblicua entre el pinar y la playa, paseos de montaña arriba, un cangrejo en una roca, y aquel consuelo creciente de bañarme en el mar, de cansarme, de dormir; de no oponer resistencia a la caricia del olvido. Hay un dibujo hecho con cuidado especial y coloreado en tonos suaves. Es el que más me gusta. Se ve a un chico de espaldas, dentro de una cabina telefónica, mirando a través de los cristales el sol que asoma sobre el lomo del mar. Del auricular que tiene agarrado y pegado al oído, sale

> una nubecita de cómic con la palabra 'tesoro', rodeada de rayos amarillo limón iguales a los del sol naciente. Eran las llamadas de mamá. (Martín Gaite 2001: 230)

El dibujo no se limita a ilustrar un recuerdo sino que vehicula un valor expresivo subjetivo. La imagen visual se convierte para Baltasar en un testimonio de la experiencia en el campamento de verano, pero además de los acontencimientos intenta expresar el 'aroma' de esos momentos. Así, entre los dibujos, las sensaciones de libertad e independencia despiertan los sentidos – vista, tacto, oído. La imagen visual coopera también con la palabra 'tesoro', porque para Carmen Martín Gaite las imágenes visuales no bastan y «la palabra es la que fija» (2002a: 292-293). A través de las imágenes visuales Baltasar puede recuperar la voz de la madre y distinguir sus diferentes entonaciones y sus humores tal como si la estuviera escuchando en ese momento. La palabra escrita 'tesoro', parte de un registro íntimo, desplaza metonímicamente la comunicación afectuosa entre madre e hijo. Entonces, la carencia de esta comunicación se observa en la comparación entre la charla verdadera - «hablábamos poco, casi siempre de lo mismo» (Martín Gaite 2001: 231) – y la que Baltasar quería realmente tener con la madre. Esta conversarción se representa visualmente con un dibujo, tal como el joven la imaginaba en su mente: «Yo la veía subir por las dunas de la playa con una túnica empapada, sonriendo y apretando entre sus manos el cofre del tesoro [...] Al final se arrodilla, abre el cofre delante de mí y me deja meter las manos en aquellas rarezas enterradas en el fondo del mar» (Martín Gaite 2001: 231). Una vez más, el dibujo permite plasmar una sensación de falta y manifestar ese deseo que no se puede explicar de otra forma. Es la imagen visual del vacío producido por la falta de comunicación pero que, a pesar del estado vertiginoso, le permite al sujeto expresar su propia petición de reconocimiento.

2.2.2. Dibujar para comunicar(se)

Junto con la reflexión, una forma de comunicación ensimismada para habitar el tiempo, en las novelas de Carmen Martín Gaite los personajes comparten un mismo afán de comunicación con los demás. La comunicación, sea oral o escrita, es un vehículo indispensable para salir del aislamiento al que se ve sometido el hombre actual (Guerrero Solier 1990: 102). En su ensayo «La busqueda del interlocutor», aparecido por primera vez en 1966 en la *Revista de Occidente*, la autora describe al interlocutor ideal como alguien con quien se comparte la misma actitud ante el lenguaje porque hay que ser cómplices con el destinatario-espejo (cfr. Guerrero Solier 1992: 321-322). En su obra narrativa, como ya se ha dicho, se pueden hallar las teorías psicoanalíticas lacanianas en torno a la constitución del yo. Por un lado, el estadio del espejo que desvela al sujeto su fragmentación, su alienación; por otro, la posibilidad de un encuentro con el otro – el yo ideal para el sujeto, su yo especular – que es nada más que una toma de conciencia de su alteridad, el Otro costitutivo. Es por

ello que la búsqueda del interlocutor-espejo no solo es central en todas las novelas de Carmen Martín Gaite sino también su alcance determina el éxito positivo o el desenlace negativo de sus historias porque su realización personal es posible gracias a la complementaridad que ofrece otro ser (Jurado Morales 2003a: 349).

En todas las novelas se puede observar cómo se estructura la búsqueda del interlocutor incluso a través del análisis de la forma expresiva visual del dibujo. Ya se ha visto cómo dibujar es una tarea idónea para apreciar el tiempo en soledad y, además, cómo los personajes se expresan a través del lenguaje visual precisamente cuando el medio verbal es insuficiente, ante lo que no se entiende ni se puede explicar. Asimismo, en la actividad del dibujo o de la pintura se puede observar un esfuerzo de abertura al mundo y de acercamiento a los demás. Se verá entonces cómo en los dibujos de los personajes se halla el intento de enfrentamiento a la desorientación y a la incomunicación para ir en busca de la alteridad. Una vez que los dibujos han enseñado a los sujetos de qué se trataba su propio deseo de reconocimiento, esa falta que originaba sensaciones vértiginosas, estas formas expresivas visuales pueden emplarse como diferentes peticiones de reconocimiento, mostradas ya no solo para que el sujeto las acepte sino con el fin de que otro las acoja y comparta.

Cuando las comunicaciones fracasan o cuando los silencios operan, el dibujo habla en lugar de las palabras calladas. Así, incluso durante las situaciones de silencio se encuentra al interlocutor al cual los sujetos querían dirigirse. Este es el caso de la novela *Ritmo lento*, en que David Fuente se pone a dibujar cuando queda excluido de las conversaciones ajenas. En particular, cuando era pequeño solía dibujar a su padre charlando con sus amigos en el despacho en que no podía entrar. El dibujo se origina por los discursos enigmáticos que en ese lugar se pronunciaban, muestra el choque comunicativo entre los adultos y los niños y guarda el testimonio de una frustración: «tan difícil acceso tenía aquel lenguaje cuyos framentos [...] yo hubiera dado cualquier cosa por reconstruir en un modo inteligible» (Martín Gaite 2010: 375).

Los dibujos muestran así las comunicaciones con que sueñan los personajes. En *La Reina de las Nieves,* Casilda Iriarte, la mujer de la Quinta Blanca, madre natural del protagonista Leonardo, explica que cuando era pequeña solía dibujar a la madre a la que no había conocido. La imaginaba y la dibujaba para presentificar su ausencia (Martín Gaite 2011a: 292). El dibujo es la petición del reconocimiento, de un diálogo soñado con la propia madre. En *Irse de casa*, Amparo Miranda acaba de llegar en su ciudad natal pero se siente extranjera – «sigue sin reconocer nada de lo que ve» (Martín Gaite 2002b: 57) – así, de repente dibuja en el cristal una A mayúscula, la inicial de su nombre o más bien la inicial de Abel, su antiguo amor. En ambos casos se trata de un signo con función de 'pista' para el lector, que anticipa el objetivo del viaje: por un lado, para Amparo el

viaje cobraría sentido si consiguiera conversar con Abel (2002b: 59); por otro, el viaje supondrá también la abertura a la memoria a través el diálogo íntimo entre Amparo actual y la del pasado.

En *Los parentescos* Baltasar plasma con el dibujo el objetivo de su búsqueda y sus interlocutores ideales. Sabe que debe contar con los demás, «son el marco del cuadro, círculos que se persiguen» (Martín Gaite 2001: 107), tiene que atreverse a hacer las preguntas sobre lo que no entiende, que se han convertido en «ahogados de cara verde con una piedra al cuello» (2001: 108) para descubrir las cosas en torno a su parentesco, que al comienzo es «un agujero negro a que tendría que tirarse» (2001: 109). Para plantear su proceso de búsqueda, dibuja también a los interlocutores a quienes piensa dirigirse en «un círculo con los cuatros puntos cardinales»:

> Al norte mamá, al sur aquel retrato de Gabriel-Máximo que tenían colgado en su casa los vecinos de arriba, al este papá, y al oeste, entre interrogaciones, la casa misteriosa. Tal vez la ocupase una mujer distinta de mamá. (Martín Gaite 2001: 109)

De la misma forma, Baltasar sabe pintar muy bien la inicial del nombre de su hermana Lola (2001: 88) antes de saberla pronunciar porque él la considera su cómplice tras haber averiguado que es capaz de guardar sus secretos: «a Lola sí le conté una vez que jugaba a eso [el juego de la trasformaciones] ... y por lo que más le querré hasta que me muera es porque me guardó el secreto» (2001: 27).

El dibujo se convierte así en un mecanismo de orientación para el personaje y en una pista para el lector en la novela. A menudo, los personajes dibujan mapas, disposiciones visuales que ayudan a la orientación del sujeto en el entorno o que facilitan la comunicación. Como se había visto en *Caperucita roja en Manhattan*, es el mapa el dibujo símbolo por excelencia de la necesidad de orientación. En la novela, Sara recibe de Aurelio, el compañero de su abuela, un plano de la ciudad «con muchas explicaciones y dibujos» (Martín Gaite 2014: 45). El primer dibujo de la novela es un mapa, realizado por Carmen Martín Gaite, que coincide con el plano de la isla de Manhattan que describe Sofía: «un jamón con un pastel de espinacas en el centro que se llama Central Park» (2014: 35). La orientación que sugiere el mapa es más subjetiva que espacial porque el lector, desde el comienzo, sabe que la geografía urbana se observará a través de los ojos y de las sensaciones de su joven protagonista.

De la misma forma, en *Lo raro es vivir* la protagonista Águeda ordena las ideas mentales en torno a la historia de la conquista de América a partir de la lectura del manual sobre *Historia del reinado de Carlos III,* pero sobre todo a través de un dibujo. Para ella el dibujo es la alternativa al «pensar demasiado», así, afirma, «necesito hacer un dibujo» (Martín Gaite 2011b: 86). Cuando era pequeña, dibujar le resultaba útil para soñar con el hombre ideal. Al imponer su código propio, el dibujo le permite expresar un deseo de reconocimiento, el deseo del encuentro con el amado imaginado: «dibujaba las letras del alfabeto ruso para dar un nombre a su hombre de los sueños»

(2011b: 136). Algo diferente es el dibujo del plano realizado por el padre, con dos itinerarios diferentes para llegar a su casa, porque se convierte en un instrumento de comunicación real. El padre, con quien Águeda no consigue comunicar, reconoce la desorientación interior de su hija, «se había dado cuenta de que andaba sin brújula» (2011b: 92), así, apunta por una forma de expresión visual. La actividad del dibujo se acoge con agrado porque es símbolo de la felicidad familiar de una época pasada – «todo se disipa como un mal sueño y nadie tiene edad ni al mañana se le ven dientes de amenaza» (2011b: 93) – y es un acto de acercamiento que expresa la dificultad de enfrentarse al jeroglífico de las cosas inexplicables: «todos los jeroglíficos sacan de lo estancado y estimulan la aventura solo con ponerse a entenderlos» (2011b: 92). Según Bautista Botello, a través del dibujo de mapas, se observa un movimiento de la creación de espacio a la creación de lugar en que encontrarse a gusto – «cada hito de lugar es una pausa, una parada para ordenar la historia» (2008: 3) – pero es también un esfuerzo de comunicación de diferentes puntos de vista: es un «intercambio de las distintas maneras de mirar e interpretar el mismo dibujo» (Bautista Botello 2008: 4).

Cualquier dibujo, realizado como orientación personal, puede convertirse en una forma de comunicación con los demás. En *El cuarto de atrás,* C. le pide a su madre que dibuje la casa de Cáceres donde vivió durante un tiempo. El dibujo no funciona como una ilustración fidedigna sino que estimula la narración de la madre: el comentario del dibujo se convierte en un «cuento bonito» que favorece la «tertulia muy sabrosa» entre madre y hija, en que ambas pierden «la noción del tiempo» (Martín Gaite 2012a: 83). El recuerdo se enreda con otras memorias procedentes de de diferentes tiempos y espacios del pasado. Asimismo, después de una larga divagación interior, que evoca las memorias recuperadas durante la charla con la madre, C. siente a su vez la necesidad de contar al hombre de negro la narración que acaba de crear:

> el vehículo narrativo que suponen los muebles, regalarle todas las imágenes que, en este rato, se me han aparecido entre el aparador y el espejo. Y muchas más me surgirían si se asomara él aquí y empezara a darme pie con sus preguntas ligeras y quebradas que nada indagan, que son como dibujos de humo por el aire. (Martín Gaite 2012a: 88)

Las imágenes surgidas a partir del dibujo del interior amueblado de la casa de Cáceres han permitido la recostrucción de algunos recuerdos. El acto de dibujar es una forma de comunicación parecida a la que C. tiene con su interlocutor ideal: la narración se estimula con preguntas ligeras que no requieren explicación sino que reproducen impresiones como «dibujos de humo en el aire» (2012a: 88). Dibujar es un medio de orientación que estimula la comunicación porque renuncia a explicarlo todo. Como el dibujo, la narración de *El cuarto*, y de las obras siguientes, tratará de contar la experiencia de forma 'desdibujada', una comunicación sin finalidad en que, como dice el hombre de negro a C.: «todo queda insinuado, esbozado, como en una danza cuyos pasos vamos

ensayando juntos, a golpe de improvisación. Tenemos mucha noche por delante, un espacio abierto, plagado de posibilidades» (Martín Gaite 2012a: 95).

En *Nubosidad variable*, Mariana está describiendo su piso a Sofía, en su primera carta, y decide dibujar un plano para que su interlocutora se haga una idea. El dibujo se convierte en un medio de comunicación no solo porque orienta a Sofía acerca de un lugar desconocido sino también porque sugiere a Mariana el placer de una actividad compartida: «lo miro con despego raro, imaginando que te lo enseño a ti, que lo dibujamos entre las dos a los doce años, y tú me ayudas a poblarlo de objetos fantásticos, un dibujo fugaz y perenne que las nubes se llevan navegando hacia el futuro» (Martín Gaite 2012b: 23). La ausencia de comunicación en el presente, la toma de conciencia de una falta, enseña el deseo de realizarla en el futuro. Y es justamente en esta novela donde es más evidente la recuperación de una complicidad entre las dos amigas, gracias a un sentimiento de placer compartido de comunicar a través del lenguaje visual empleado, ahora como entonces, en el colegio, cuando el dibujo de una flor en el cuaderno de Sofía, le había hecho amigas «de otra manera» (Martín Gaite 2012b: 153).

El dibujo, entonces, se convierte en el producto medial que permite el reconocimiento entre los interlocutores, les enseña que comparten el mismo lenguaje. En *Nubosidad variable*, los dibujos de acuarelas de Manolo acercan a Mariana a su enamorado (Martín Gaite 2012b: 96). A través de ellos Mariana accede al estado de ánimo de Manolo, conoce su visión romántica de la vida. Es por ello, también, por lo que Manolo al final de la novela le regala a Mariana *Nubes de despedida*, su acuarela favorita (Martín Gaite 2012b: 361). Las palabras no bastan para vehicular un mensaje que implica lo emocional y que no se puede trasmitir a través del lenguaje verbal. Al entregar el cuadro Manolo se deshace de los nudos de relaciones – la carga libídica freudiana – que ha proyectado sobre su dibujo con el fin de compartirlo con Mariana. Tras el acto de entrega, el cuadro ha sufrido una *translatio imperii* – una metempsicosis de las *cosas* «che fa sì che passino di mano in mano e che la loro vita possa continuare dopo la morte o la lontananza di chi li custodiva» (Bodei 2011: 27). Ahora, el cuadro forma parte de la herencia de Mariana porque en él puede encontrar el recuerdo de Manolo, volver a sentir la añoranza recíproca que no se ha podido expresar en palabras.

De la misma forma, a lo largo de *Lo raro es vivir*, el lector puede asistir al progresivo cambio de relación entre la protagonista Águeda y el autorretrato de su madre como si observara la evolución de una comunicación entre personas de carne y hueso. El cuadro lo pintó la madre de Águeda para guardar el recuerdo de un acontecimiento particular que acercó a madre e hija (Martín Gaite 2011b: 168-170). La pareja se encuentra de vacaciones en Tánger y tras un malestar debido al embarazo, Águeda-madre se desmaya y la hija la socorre. Este momento de complicidad se decide fijar en el tiempo con el autorretrato de la madre – tal como le pide su hija, con «colores

azules», «porque cuando te desmayaste todo era azul» (2011b: 170) –, que se convierte en una *cosa* para ambas porque se ha puesto a salvo del olvido (Bodei 2011: 100). La madre se lo entrega a la hija y el cuadro se convierte en el símbolo de su complicidad. Sin embargo, el cuadro puede sobrevivir al paso del tiempo mientras que la relación madre-hija se estropea: en un momento de ruptura Águeda-hija le hace creer a su madre que ha vendido su regalo, desafiándola (Martín Gaite 2011b: 166), y tras su muerte imprevista, la hija se queda con muchas cuestiones no resueltas. Águeda no puede sostener la mirada impasible de la madre en el cuadro, la hace sentir desprotegida. El cuadro habla en lugar de ellas, forma parte de las cosas heredadas como «anelli materiali di continuità tra le generazioni» (Bodei 2011: 27). El cambio o la pérdida de valor del cuadro señala cómo se ha modificado la relación entre madre e hija: han tratado de hacer su personal petición de reconocimiento pero no ha habido una comunicación que aceptara para ambas «lo dificil que era quererla» (Martín Gaite 2011b: 212).

En *La Reina de las Nieves*, de la misma forma, el dibujo sella el acercamiento entre Leonardo y Mónica, la compañera de piso de Almu, una chica que el joven encuentra por casualidad en un pub después de una larga charla. Al pasar de ser una desconocida al papel de la interlocutora cómplice, Mónica dibuja «un ángel leyendo un libro» y lo titula *The farewell's angel*: el dibujo es el testigo de la sintonía que se ha creado con su charla, es un medio para expresar un agradecimiento. Incluso para Leonardo conocer a Mónica fue «como si cayeras del cielo» (Martín Gaite 2011a: 213), un evento milagroso que permitirá el hallazgo del libro *Ensayos sobre el vértigo* de Casilda Iriarte, su madre natural.

2.2.3. Dibujar en plan collage: el distanciamiento del montaje

En las novelas de Carmen Martín Gaite, para 'habitar el tiempo' el dibujo se conjuga con el ejercicio del collage y su valor se halla en la actividad de distanciamiento que cualquier forma de montaje supone, tal como lo explica Didi-Huberman (2008b). En *La Reina de las Nieves*, la tercera parte de la novela tiene el papel de desvelar el misterio en torno a la identidad de la señora de la Quinta Blanca, Casilda Iriarte, madre natural del protagonista Leonardo. Tras una larga narración oral de Casilda, se permite al lector – no-alocutario indirecto – acceder al contenido de la charla que al día siguiente la mujer tendrá con Leonardo – alocutario directo. Justificada por la presencia del criado Mauricio, Casilda se desahoga en una narración oral que desvela los secretos en torno a su pasado personal, a la relación de amor oculta entre ella y el padre de Leonardo y a los enigmas del pasado familiar. El criado Mauricio quería que la mujer se pusiera a escribir la historia de su vida pero cuando la observa, al final de su narración, «la ve desdibujada y distante, metida en su castillo de cristal, rodeada de peces grotescos» (Martín Gaite 2011a: 296). Así, Mauricio entiende

que «cuando se viven las cosas no se fija uno, hay que ponerlos lejos, que ruede el tiempo encima, es lo que pasaría a ella con eso del vértigo» (2011a: 296). Implicado en la narración, Mauricio también empieza a sentir vértigo y se da cuenta de que «debe ser agotador hurgar en esa buhardilla tan atiborrada de tu cabeza y elegir qué cosas dejas y cuales sacas, ¿no?, porqué unas tirarán de otras, supongo. Mejor dicho, lo veo, veo que es eso lo que pasa» (2011a: 297). La toma de conciencia de la dificultad de la narración de las vivencias permite distinguir entre dos posiciones diferentes, la del sujeto implicado en la historia – Casilda en su castillo de cristal – frente a la del locutor externo – Mauricio – que observa los acontecimientos desde fuera y puede sentirse involucrado o distanciarse de la historia.

Lo que ocurre durante este diálogo puede mostrar los riesgos de cualquier narración, es decir, dejarse llevar por el vértigo de la implicación sin tomar en cuenta la importancia de un distanciamiento. Por ello, en la búsqueda del interlocutor ideal, Carmen Martín Gaite propone un dúplice esfuerzo para el narrador, sea oral sea escrito: junto con el trabajo subjetivo y solitario que supone la creación de una narración ensimismada – el momento de implicación del sujeto – está la invención de un interlocutor ideal potencial que permite la focalización del interés del narrador hacia un tú imaginado – el momento de primer distanciamiento de la narración para el sujeto. El alejamiento definitivo se daría en el acto de intercambio comunicativo con el destinatario-espejo, es decir, durante el diálogo entre 'narrador' e interlocutor o entre autor y lector a lo largo de la fase de lectura: una forma de renovar la mirada en el espejo de su propia persona, de su vida y de su entorno familiar o social. Efectivamente, el éxito de la comunicación interpersonal en las novelas de Carmen Martín Gaite garantiza un final esperanzador porque les permite a los personajes comprender que cualquier vivencia narrada – materia de lo ya pasado – queda incompleta, insuficiente y enigmática, de igual manera que cualquier identidad no se puede concebir sin sus múltiples fragmentos.

De la misma forma, para alcanzar esta toma de conciencia, la dicotomía entre implicación y distanciamiento se observa en el ejercicio del collage. Ya se ha visto que Carmen Martín Gaite se dedicaba al collage durante las situaciones de mayor dificultad expresiva. Para relatar sus vivencias, el collage se empleaba como medium de mayor libertad expresiva sin traicionar el orden incoherente y la fugacidad de las impresiones percibidas, como se ha visto en *Visión de Nueva York*. Al ser un medio expresivo, el collage puede concebirse como una alterativa comunicativa al lenguaje verbal que renuncia al valor discursivo de la exposición-explicación, para desplegar su valor mostrativo (Didi Huberman 2008b: 24); además, es un montaje de fragmentos cuyo *modus operandi* se apoya en un doble trabajo de implicación y distanciamiento. En su estudio sobre el montaje en Bertold Brecht, Didi-Huberman describe el montaje como un arte de disposición de

diferencias (2008b: 77), un método de conocimiento capaz de convertir el desorden en un «caos compuesto» (2008b: 73). Como se ha visto, se trata de una forma idónea para abarcar las vivencias que no se pueden explicar – como la experiencia de la guerra, en el caso de Brecht. Nada más parecido en las novelas de Carmen Martín Gaite a las situaciones delirantes, de las que habla Teruel ante situaciones compositivas y expresivas como aquellas «en que el hablante se queda sin interlocutor y su narración no sabe contra quién apuntalarse [...] o cuando el locutor intenta narrar su experiencia subjetiva del tiempo» (2015: 405); y también, más en general, ante los momentos en que los personajes viven un estado de vértigo, una debilidad de la razón, y así del *logos*, frente al deseo humano de abarcarlo todo.

En el 'estilo descarrilado' que Teruel observa en la escritura de Carmen Martín Gaite después de *El cuento de nunca acabar* entra también el método del montaje narrativo (Teruel 2015: 405) que, como en los collages en *Visión de Nueva York*, le permite a la autora disponer las cosas para comprenderlas dialécticamente (Didi-Huberman 2008b: 85) porque «la dialéctica es la única oportunidad para orientarse en el pensamiento [...] una forma de disponer la verdad desorganizando» (2008b: 85). El montaje se pone así al servicio de la autora, para seguir escribiendo después de *El cuento de nunca acabar*, pero también se emplea como actividad cultivada por sus personajes precisamente porque supone un distanciamiento. Para crear el montaje, de hecho, según Didi-Huberman hay que adoptar una toma de posición distanciada, un forma de representación que «vuelve insólito lo banal», desarticula «la percepción habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones» (2008b: 63).

En las novelas de la autora salamantina, se ha visto que toda narración desvela lo enigmático de la existencia y la sensación controvertida de atracción y miedo que el sujeto siente cuando se enfrenta a todo ello. El collage, como los dibujos que lo componen, son parte de un mismo ejercicio lúdico – que exige imaginación y simbolización – pero también es un gesto cumplido para guardar, tal como lo entendía Benjamin, la ingenuidad del jugador – que es «abertura [...] confiada hacia la voluptuosa complejidad del mundo circundante (Didi-Huberman 2008b: 206) – y la embriaguez de las formas parte del juego-jeroglífico-acertijo – que es creativa porque opera a través de procedimientos dialécticos (2008b: 216). Entonces cada vez que los personajes se dedican a dibujar para crear montajes visuales están llevando a cabo un esfuerzo cognoscitivo que implica y distancia. Una vez entregado a la experiencia dialéctica, el sujeto podrá convertir la iluminación o 'instante utópico' de la imagen en una experiencia del pensamiento si su imaginación o duración utópica es capaz de fijarla en un montaje (2008b: 230). En *Irse de casa*, por ejemplo, el personaje de Pedro, un pintor de profesión, se dedica a montar collages porque son reproducciónes momentáneas capaces de guardar la huella de las impresiones vivenciales – son «fugaces por

esencia como la vida, mezcla casual, material de derribo» (Martín Gaite 2002b: 154) – y a la vez «rompen con todo» (2002b: 176) porque distancian el sujeto del orden representativo habitual de las cosas.

Asimismo, ya se ha visto como el dibujo es una realización visual lúdica e imaginativa y enseña nada más que el esfuerzo de salir de la desorientación emotiva, provocada por la percepción de una carencia cognoscitiva, que puede ayudar al sujeto a expresar su propia subjetividad y a compartirla en el acto interrelacional oral o escrito. Una vez colocados en los collages, los dibujos se presentan una vez más cómo medios expresivos adecuados para enfrentarse al vértigo originado por lo inabarcable de la experiencia pero también como recursos a través de los cuales encontrar una forma muy personal de orientación desde la fragmentación porque «distanciar es quitar lo evidente y hacer nacer el asombro y la curiosidad» (Didi-Huberman 2008b: 63). En *Ritmo lento*, el montaje se da como actividad de corta y pega que el protagonista empieza con el objetivo de elegir entre las ofertas de trabajo más idóneas para él. La tarea pronto se convierte en hábito y del primer «cuaderno fichero» se crean otros en forma de «diario entreverado de dibujos» (Martín Gaite 2010: 405). Se trata de una tarea muy parecida a los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaite, como se ha visto en la primera parte de este capítulo. El collage 'práctico' desemboca en una montaje intermedial hecho de palabras y dibujos que anota el quehacer cotidiano de David Fuente, pero abriéndose a la imaginación, el montaje que convierte lo percibido en experiencia insólita por medio del pensamiento.

Las vivencias autobiográficas de Carmen Martín Gaite entran todavía más en las novelas siguientes, a partir de *El cuarto de atrás*. En esta novela la protagonista C. se encuentra en situaciones de *impasse* muy parecidas a la experiencia de Nueva York (González 1994: 84). Ya desde el comienzo, la desorientación es dominante: C. no logra caer en el sopor del sueño porque trata de abarcar la multiplicidad de imágenes que la visitan al cerrar de los ojos. Se experimenta el deseo de «revivir aquella sensación» en que agredecía la espera del sueño porque «no quería enteder nada» y saboreaba esa «trasformación sumida en una impaciencia placentera» (Martín Gaite 2012a: 20). Para 'habitar' la noche y tomar descanso de esa contemplación de imágenes que «suben aglomeradamente» (2012a: 19), C. empieza a dibujar, pero esta actividad crea un collage de dibujos y letras que pone en marcha un «vaivén» (2012a: 21) continuo en espacios y tiempos diferentes. Primero, el dibujo de unas rayas en la arena recupera la experiencia sensorial de una noche al atardecer en la playa, despertando los sentidos – tacto y vista. No se trata de un recuerdo particular porque no tiene referencia espacial pero ha ocurrido un movimiento a través del signo no verbal. Es así como incluso el dibujo de la inicial C. permite la vuelta a la cama, en un movimiento que pasa de la casa al cuarto y a la cama: se «vuelve a ver» el espacio con los ojos de la

imaginación – el exterior de la casa, el interior del cuarto y sobre la cama – no porque el dibujo sea un signo icónico – «no ha quedado muy bien, pero no importa» – sino porque su significación se desvela simbólicamente a través de la imaginación: «se completa cerrando los ojos, para eso sí vale tener los ojos cerrados» (2012a: 21). El acto de dibujar, entonces, no facilita el sueño sino que alimenta el insomnio, apre paso a los recuerdos – como el de la decoración del cuarto por parte de su madre (2012a: 20) – y estimula la imaginación. Dibujar es expresión del vértigo que, a la vez, desorienta, porque hay que renunciar a los sistemas de ordenación racional – «todo está torcido» y en la habitación el reloj tiene un «claror enigmático» – y divierte, porque es un andar al «revés [...] cabeza abajo» (2012a: 24), como en el mundo creado por Lewis Caroll en *Alicia en el País de las Maravillas*, al que se dedica la novela. En esta ocasión se ve cómo el acto de dibujar anticipa:

> lo que será la estructura básica de la novela: una rememoración borrosa; un dibujo completo del pasado deformado por las percepciones del presente, al igual que la c forma un dibujo incompleto de un círculo, un espacio que es otro de los muchos cuartos de atrás de la novela. (González 1994: 85).

Construir el cuento a través de la imagen visual del dibujo es la única forma de expresión para orientarse en el fluir incontrolable de la imaginación, único medio de afrontar el desorden de los recuerdos ocultados detrás de los objetos que la rodean sin emplear los «frutos podridos» (Martín Gaite 2012a: 25) de las fechas pero también de expresar el inconsciente, de plasmar su paso. Como parte de un collage, el dibujo de la C. se relaciona dialécticamente con otras imágenes una vez que el yo presente se siente observado desde fuera por el yo-pasado. Al adoptar su perspectiva, la desorientación anterior – una implicación descontrolada – se asume como implicación necesaria pero distanciada para «que mi imagen se reponga y no se le lleve la resaca» (2012a: 30). A partir de la letra de su nombre, la protagonista evoca un «movimiento centrípeto de círculos concéntricos» – casa, cuarto, cama, cuerpo – que acaba en el corazón «impaciente e insomne» al que «necesito pedir hospidalidad» (2012a: 30) para que la narración se vincule a la subjetividad.

Dibujar 'en plan collage' es una actividad que permite el distanciamiento de la realidad angustiosa que implica al sujeto porque conserva su carácter lúdico. Como decía la autora en el *Cuaderno* 13, «todo consiste en esperar sin angustia, en dejarse a la deriva, hemos perdido el gusto por jugar». (2002a: 24). Dibujar collage es un gesto de conocimiento que habita la soledad con la libertad, la fantasía y la curiosidad que cualquier juego requiere. Esto se observa, por ejemplo, en *El cuarto de atrás*, cuando C. dibuja y crea collages para distraerse durante las visitas de amigos de sus padres por la noche: «señoritas de figurines viejos o a pegar calcomanías [...] me amparaba al desorden de los lápices, sacapuntas y tijeras diseminados por la felpa, objetos que se convertían en amigos a través del uso y de la libertad, que recobraban su identidad al dejar de estar "en su sitio"» (2012a: 73). El collage es un juego hecho de «juiciosos dibujos» que le permiten viajar con la

fantasía, colarse en las calles de la «ciudad bulliciosa», distanciarse de la realidad para vivirla «afuera». El movimiento imaginario va en busca de espacios ideales para trascender la realidad, como lo es Cúnigan, el lugar símbolo de sus fantasías pero que puede tener una colocación real: «lo más posible es que de verdad existiera» (2012a: 74). Como hace Sara en *Caperucita roja en Manhattan*, C. también quería emprender un viaje solitario y en libertad para «ir a bailar en Cúnigan» (Martín Gaite 2012a: 74). Una vez más el acto del dibujo 'en plan collage' sugiere que cualquier esfuerzo expresivo, como la narración, «relacionando el paso de la historia con el ritmo de los sueños» (2012a: 92) puede contar lo que más implica al sujeto de forma distanciada, o sea, proporcionar al sujeto una mirada abocada a la libertad imaginativa que se distancia de lo convencional.

Algo similar pasa en *Los parentescos*, porque Baltasar necesita un cuaderno para «apuntar las palabras nuevas que aprendía y coserlas a imágenes que me iban brotando, o sea un intento de tapar poco a poco el agujero negro de todo lo sumergido» (Martín Gaite 2001: 221). El collage como producto intermedial de retazos, dibujos y palabras es una forma muy personal de enfrentarse al caos de lo que no se entiende, es un intento de satisfacer el deseo de 'abarcarlo todo', de rellenar una falta. En él se expresa, sobre todo, la desorientación o el vértigo provocado por el esfuerzo de atrevimiento expresivo, pero, al ser un montaje, en el cuaderno el desorden es compuesto con «todo lo que se me ocurriera, pero llevando un orden, no a lo loco» (2001: 223). El montaje de los dibujos se convierte así en un «arte de la memoria» (Didi-Huberman 2008b: 33) en que se revela la subjetividad de Baltasar, el obrar de su imaginación y su re-disposición simbólica. Por ejemplo, para recordar la vida familiar en Segovia, Baltasar puede servirse del montaje contenido en su cuaderno, en que letras y ortografía se mezclan con los dibujos: «una tira de dibujos donde aparece Segovia en amarillo, con quilla de barco, según se va despegando de su sitio en el mapa. En los últimos recuadros se hunde en una mancha de tinta, y a lo lejos se ve la isla de Robinson» (Martín Gaite 2001: 223-224). La memoria del pasado representada a través la imagen visual le permite a Baltasar recobrar el estado de ánimo de aquel entonces. Acababa de saber que su amigo Isidoro se había marchado a Bonn unos meses y sentía la necesidad de huirse él también. La isla de Robinson es el símbolo del lugar ficticio de la literatura, el espacio de la imaginación y de la aventura, y testimonia el deseo de Baltasar de escaparse hacia un mundo en que pueda expresarse libremente. Como señala Jurado Morales, los libros forman parte del imaginario de Baltasar, de su mundo interior, y a medida que va madurando en él entran tareas diferentes que le permiten expresarse de forma personal y autónoma (2003b: 219). En particular, este es el momento en que Baltasar tiene como objetivo la isla de Robinson porque siente por primera vez «la necesidad de contar, de imaginar historias y trasmitirlas» (Jurado Morales 2003b: 223).

En *Nubosidad variable*, los collage que Sofía crea, como los dibujos de que se componen, son gestos lúdicos con que la mujer reconstruye la experiencia con la fragmentación. Son productos visuales que permiten acceder a la subjetividad de la protagonista, a sus pensamientos, solamente a través de una lectura dialéctica. En 'plan collage', los dibujos se entretejen con recortes de imágenes de periódicos o de otros productos, en una composición visual realizada para celebrar el primer encuentro con su antigua amiga Mariana:

> hoy me ha dado el pronto por dibujar [...] se titula 'Gente en un cóctel'. Es un poco en plan collage. Ahora voy a pegar por todas partes triangulitos de papel de plata, como si fueran trozos de espejo. ¿Ves? los estaba recortando del forro del Winston. (Martín Gaite 2012b: 36)

El collage, repleto de imágenes, vehicula un sentido equívoco, valido para el sujeto que tiene la tarea de interpretarlo. Mientras para su hija Amelia el conejo que hay en el medio del collage se parece al del cuento *Alicia en el País de las Maravillas*, para Sofía el significante del mismo signo visual se conjuga con el significado de una liebre – «Ésta es una liebre, o, bueno, pretendo que sea una liebre» (2012b: 37) – símbolo de la sorpresa – «de que hayas aparecido tú ahora, por ejemplo. La sorpresa en general. Pero también puede ser un homenaje a Lewis Caroll. No se me había ocurrido» (2012b: 37). Se trata efectivamente de un *leitmotiv* recurrente a lo largo de la novela, una invitación a dejarse sorprender por las cosas porque: «La sorpresa es una liebre, como muy bien sabes, y el que sale de caza nunca la verá dormir en el erial» (2012b: 156).

Tal como el dibujo de la liebre es solo un fragmento del collage, una parte del todo que aporta sentido si se relaciona dialécticamente con el conjunto, así en la novela, como en cualquier historia, todo «va en plan de añicos de espejo» (2012b: 160); «estalla en mil añicos donde se espejan nuevos fragmentos de vida: historias despedazadas» (2012b: 323). El collage en *Nubosidad,* de hecho, es emblema de la narración así concebida como yuxtaposición de versiones distintas y del entrecruce de perspectivas (Bautista Botello 2008: 7), pero también de lo incompleto porque «todos son cachitos, los voy uniendo como puedo, pero quedan cachitos para dar y tomar, vivos y coleando, empujándose para entrar en el argumento» (Martín Gaite 2012b: 323). Por ejemplo, como cualquier narración, la historia de Guillermo, el chico del que se enamoraron ambas amigas y que fue el motivo de la ruptura de la amistad:

> no puede quedar reflejada en versión única y de cuerpo entero, como una novela rosa perfectamente inteligible e inocua. Se merece otro tratamiento, que iré inventando, porque más que contarla lo que quiero es investigarla, proyectar la perplejidad que me producen sus fisuras, sus quiebros y sus trompe l'oeil. Usaré la técnica del collage y un cierto vaivén en la cronología. (Martín Gaite 2012b: 160)

Para afrontar el vértigo que se debe a la incertidumbre de la narración de sus vivencias, Sofía elige la disposición del montaje en cuanto texto adecuado para expresar su estado de ánimo, superar las limitaciones del *cronos* y guardar las contradicciones. Al contar con la técnica del montaje, un

ejercicio que renuncia a la primacía de un único punto de vista, el sujeto se distancia de su narración y entrega una composición abocada a la perplejidad. A través de la lectura del collage, necesariamente dialéctica, Mariana, la interlocutora de Sofía, como cualquier lector de Carmen Martín Gaite, tendrá la responsabilidad de la interpretación: «Tú misma atarás cabos» (2012b: 160).

Asimismo, en *La Reina de las Nieves* el dibujo crea junto con las palabras un producto de combinación medial, parecido al collage:

> Me paso horas enteras de la noche dibujando paisajes irreales que acaba de sacudir un terremoto [...] hace mucho que no me dedicaba a dibujar de modo tan convulso y continuado. Algunos de los esbozos mejores los coloreo con acuarela. Y todos llevan arriba, abajo o en el centro, en forma de serpentina, bandera, nube u oleaje, fragmentos del texto de Casilda Iriarte, copiados con letra pequeña y cuidadosa entre el caos reinante. Es una labor que me absorbe, como algo necesario y de mi total incumbencia [...] Se trata más bien de semillas dispersas que me piden que las fecunde, algo más parecido a lo que siento cuando intento escribir que cuando me pongo a leer. [...] es que es mío, es que siento estarle dando forma yo, lo escribo al leerlo [...] provisional, porque no está cerrado, porque cambia y pregunta y ruge, como el mar. Se ha llevado por delante todo lo iniciado, me sustituye. Y, por otra parte, tiene que ver inmensamente con el que he venido siendo desde que nací. Una cosa muy rara, desde luego, y que produce vértigo. (Martín Gaite 2011a: 224)

La experiencia es totalizadora hasta el punto de que el montaje continúa fuera del marco del dibujo, en el despacho de Leonardo. El dibujo coloreado con acuarela «ha añadido un elemento extra de confusión y pringue a la mesa del despacho, donde empiezan a verse, junto a los pinceles, cáscaras de fruta y tarros de yogur vacíos» (2011a: 225). Es muy evidente cómo, en este pasaje, el protagonista Leonardo emplea el lenguaje visual para expresar la experiencia de lo inabarcable. El vértigo deriva precisamente de un enfrentamiento del sujeto con fenómenos que salen de su capacidad de entendimiento. Hay que renunciar a la razón y entregarse al «caos reinante» creado por imágenes naturalistas y palabras sacadas del libro del *Ensayos sobre el vértigo,* para poner en marcha la imaginación como método de remontaje de lo percibido. La disposición del montaje implica al sujeto provocando desorientación – «una labor que me absorbe» – para afrontar lo fragmentario – «las semillas dispersas que me piden que las fecunde» (2011a: 224). Pero también el producto de combinación medial permite el distanciamiento, la toma de conciencia de que en él todo es imcompleto – «no está cerrado» –, pero es algo propio del sujeto, de su pasado y de su presente. Esta operación permite la aceptación de la fragmentación de uno mismo pero también el encuentro del destinatario-espejo. Como en el ejemplo anterior de *Nubosidad variable*, aquí también la experiencia del vértigo ha puesto en marcha un cambio de perspectiva: tras el desvelamiento de lo latente, lo enterrado en el inconsciente, Leonardo ha compartido la sensación de vértigo con Casilda Iriarte, la mujer que se descubrirá ser su madre. Como durante el diálogo con el interlocutor ideal, Casilda es cómplice de Leonardo. Primero experimenta el vértigo – cuando «acabas por no saber quién se mueve y quién no, ni desde dónde empieza a contar lo de fuera con

relación a lo de dentro, ni adónde va nadie. Y mucho menos uno mismo» (2011a: 225) – como recuerdo propio de una sensación de desorientación – «me pasó una vez en Brasilia» (2011a: 225). Pero tras la implicación hay un distanciamiento inmediato – «debe ser a Casilda Iriarte a quien le pasó» – y una subita identificación: «Pero el vértigo es mío» (2011a: 225).

2.3. Dibujar para habitar la fragmentación

A tenor de lo expuesto, en las novelas analizadas de Carmen Martín Gaite «los protagonistas se sienten un tanto descolocados en un presente que no es el más deseado, fruto en buena medida de sus pasados» (Jurado Morales 2003a: 336). Para encontrar una nueva orientación, ellos tienen que pactar con sus cuestiones personales a partir de un común «deseo manifiesto de comprender lo vivido y, sobre todo, de asumir cómo el paso del tiempo, marcado por el destino o el azar, afecta al orden de las cosas». (Jurado Morales 2003a: 333). En su análisis, sin embargo, Jurado Morales no incluye las novelas de *Entre visillos* y *Ritmo lento* porque, en su opinión, en ellas todavía no se ha realizado el cambio de interés en la poética de la autora que le hace favorecer la esfera individual a la social, combatiendo desde la intimidad el escepticismo actual (2003a: 273) y la «desorientación existencial del ser humano posmoderno» (2003a: 211). Es verdad que en *Entre visillos* y *Ritmo lento*, a diferencia de las demás novelas, las limitaciones del pensamiento convencional impiden a la mayoría de los personajes comprender o poner en práctica una conducta independiente, porque «sin imaginación ni libertad no es posible una realización personal» (Jurado Morales 2003a: 212). Sin embargo, no es cierto que en ellas no se pueda ya empezar a esbozar esa «vía que remite a la definición de unas señas de identidad a partir del refugio en la intimidad, de la auto-reflexión y de la rememoración» (Jurado Morales 2003a: 211) que es más evidente en las novelas posteriores. El empleo de la actividad expresiva del dibujo permite subvertir esta distinción: por un lado, se observa que incluso en las primeras novelas Carmen Martín Gaite trata de dar primacía a la formación de los sujetos, con su individualidad; por otro, comprobando cuáles fueron los impedimentos a este objetivo reflexivo y comunicativo.

En *Entre visillos* y *Ritmo lento* la sociedad representada está limitada por los discursos impartidos por el autoritarismo nacionalsocialista. La mayor parte de los personajes «no llega a reflexionar sobre el carácter rutinario y convencional de su existencia» (Jurado Morales 2003a: 79) ni es capaz de reconocer la inconsistencia de sus discursos. En la novela neorrealista de *Entre visillos*, Carmen Martín Gaite muestra de forma más evidente la supremacía del mundo colectivo sobre la individualidad: en la realidad provinciana de la España franquista no hay espacio para la reflexión sobre el presente a partir de una reconstrucción del pasado. Si se llevara a cabo este autoanálisis, se pondría en marcha un proceso de entendimiento que subvertiría el orden

establecido. Esto se puede saber porque la autora adopta la técnica de la fragmentación, que en este contexto afecta a las perspectivas narrativas. Se trata de dos miradas que observan el entorno desde perspectivas opuestas – la de Natalia desde dentro hacia fuera y la de Pablo desde fuera hacia dentro – pero que subvierten la visión colectiva y enseñan dos individualidades que quieren expresarse. A pesar de que una comunicación no se posibilita, a través de los dibujos de Natalia se ha visto cómo el lector puede acceder a su mundo interior y comprobar de por sí la distancia entre su manera de relacionarse con el mundo y la de la mayoría. En la novela, Carmen Martín Gaite opta por la autenticidad de la condición solitaria de Natalia que por la hipocresia y la inconsistencia de los discursos de sus vecinos.

Temas cuales la soledad, la incomunicación y la fragmentación de cualquier narración se profundizan en *Ritmo lento,* puesto que, a partir de esta novela, la inflexión en los caminos de la introspección del mundo interior le permite a la autora narrar sobre el pasado particular de sus personajes (Sotelo Vázquez 1995: 134-135). En la novela, la visión convencional agobiante es predominante con respecto a las aspiraciones individuales de su protagonista, David Fuente, quien enloquece y se suicida tras haber infligido unas puñaladas agresivas al cuerpo del padre ya muerto. A pesar de que David trata de habitar el tiempo, en soledad, y emprende un camino de investigación en su pasado, el presente no se puede vivir porque no hay un interlocutor con quien compartir lo que se ha aprendido sobre las cosas de la vida. David es víctima de la sociedad porque no logra hacerse comprender. Por un lado, no puede independizarse de la educación ultrarracional impuesta por el padre, un médico de familia liberal, a pesar de que entiende que «fulfilment cannot be achieved by rational means alone; human and emotional ties are necessary» (O'Leary, Ribeiro de Menezes 2008: 65). Por otro lado, porque el mundo social consumista con que se relaciona está demasiado distante de su visión del mundo, regida por un «ritmo lento» que acoja el enfrentamiento de puntos de vista sin traer nunca conclusiones o aceptar dogmas sobre la experiencia. No se juzga el responsable de su fracaso, pero sí es posible mostrar la desorientación de David en un mundo en que no se reconoce y el fracaso de la comunicación (cfr. Guerrero Solier 1990). En *Ritmo lento* son el ritmo frenético y la falta de reflexión de la mayoría lo que no ha permitido las relaciones interpersonales que David deseaba, así, acaba por preferir un silencio y una soledad extremas (Guerrero Solier 1990: 326). La afición por el dibujo y la pintura permite mostrar, en cambio, el esfuerzo con que David trata de habitar el tiempo y aprovechar la soledad. Se observan también a través de su lenguaje visual los intentos de acercamiento a los demás; se trata de peticiones de reconocimiento que no entienden los interlocutores a los que David se dirige – el padre, el amigo Bernando, las novias Gabriela o Lucía, el psicoanalista Jaime. El protagonista de *Ritmo lento* es incapaz de crear una relación personal en que su propia subjetividad pueda

completarse con la confrontación con los demás. Moviéndose entre dos extremos, la emulación o el desinterés, su personalidad se rompe en desconcertantes figuras en que no se puede encontrar ni un rastro de la subjetividad más auténtica.

A partir de lo que sugiere el análisis de estas primeras novelas se puede deducir que para Carmen Martín Gaite es fundamental que el individuo encuentre su libertad de expresión en la sociedad; que vaya en búsqueda del pasado para la formación de su identidad en el presente y que descubra su personal camino de supervivencia en un mundo que resulta ser demasiado para el sujeto. Este camino provocará vértigo porque el sujeto no tiene los medios suficientes para abarcarlo todo. Sin embargo, es precisamente en este estado de desorientación cuando se empieza a entender – desde la soledad – de qué se trata el deseo de reconocimiento de cada uno para luego ir en busca de una respuesta de reconocimiento. En la poética de Carmen Martín Gaite esta necesidad existencial se muestra a través de la exigencia de seguir contando a pesar de todo, de encontrar un medio expresivo para «salir de todos los pozos» y «encender la curiosidad fuera mientras uno se hunde» (Martín Gaite 2012a: 404).

En este sentido, Carmen Martín Gaite opta por el medio visual como lenguaje capaz de transmitir el vértigo de lo inabarcable y dar una forma a las sensaciones experimentadas. La tarea del dibujo es así una actividad para 'habitar el tiempo'. Por un lado, aprovecha la soledad para expresar la subjetividad de sus personajes y mostrar que su deseo de reconocimiento no es nada más que la voluntad de abertura al mundo, un gesto para aprender de lo ajeno. Por otro, se emplea como recurso de orientación y acercamiento a los demás, un mecanismo para mostrar que los personajes van en busca de su propio destinatario espejo. A través de los dibujos se observa, entonces, que para contarse y contar, según Carmen Martín Gaite, es esencial llevar a cabo un proceso de implicación y de distanciamiento, uno de los caminos para aceptar lo incompleto, lo variado y lo potencialmente eterno de cualquier narración. Entonces, con los dibujos se ve que el éxito de la comunicación le permite al sujeto comprender sus contradicciones, mirándose desde fuera, y encontrar un cómplice con que enfrentarse a la vida. Asimismo dibujar favorece la creación del collage, técnica en que el montaje proporciona un insólito conocimiento del mundo, un distanciamiento que arroja una duda a lo familiar y enseña a aguzar la mirada sobre lo banal y lo obvio de las cosas. Al ser empleado así, el montaje acaba por estructurar las novelas.

Como sus personajes, también Carmen Martín Gaite renuncia a reconstruir la historia y, con ella, la identidad de sus protagonistas. La autora no instituye principios de ordenación cronológico-consecuenciales, sino que deja que los personajes, a través del progresivo descubrimiento de su propia subjetividad, impongan su propio orden. Historia narrada no es *cronos* sino memoria re-montada que, tal como concebía Benjamin, se mantiene en el umbral del

presente pero que encuentra en el pasado la condición necesaria para que haya futuro (Didi-Huberman 2008b: 135). Las novelas son productos de valor épico porque son un presente reminiscente y no pueden separarse de la imagen, texto estético por excelencia, que está «visualmente hecha para ver lo memorable» (2008b: 169).

Después de *Ritmo lento* el período dedicado a la investigación le permite a la autora aprender «a no dejar cabos sueltos en sus historias y a ensayar sobre la naturaleza de la narración, sobre las perplejidades que acarrea el desfase entre el orden de los acontecimientos y su sucesión dentro de un relato o el esfuerzo de dar consistencia narrativa a la experiencia del tiempo» (Teruel 2010: 43). La prueba de este aprendizaje se tiene con la publicación de *El cuarto de atrás*, novela en que la autora, representada por la narradora-protagonista C., logra por primera vez hacer de la fragmentación un procedimento creativo adecuado para la disposición de las vivencias. Al nacer en la desorientación, la novela tiene un final feliz porque su protagonista supera el miedo al desorden – y aprende que «no se puede entenderlo todo» (Martín Gaite 2012a: 40). El libro que se acaba de escribir es la prueba del camino emprendido, a lo largo de la noche, para llegar a la toma de conciencia de que para que haya literatura «hay que reconocer el desorden y el fragmentarismo temporal, la unión indisoluble de memoria y olvido y mediante la imaginación recostruir lo perdido» (Sotelo Vázquez 1995: 141). Es una novela cíclica que traslada el discurso histórico a la investigación en el universo íntimo y subjetivo del sujeto, así como las reflexiones en torno al arte del narrar acaban por convertirse en un discurso metaliterario más amplio. El 'cuarto de atrás', como se ha visto, es el lugar físico, parte de la infancia de la protagonista, un refugio de lo problemático de la guerra, pero también es un lugar ideal, símbolo del universo íntimo y del espacio del inconsciente. El éxito de la novela, entonces, se encuentra en la reconstrucción del cuarto de atrás, en que tienen vigor reglas de desorden y libertad, en el universo narrativo.

Es evidente que, sin el hallazgo del hombre de negro, interlocutor ideal y *alter ego* de la protagonista, no se hubiera llevado a cabo ese dialógo «emocional, memorativo, dialecticamente realizado» (Jurado Morales 2003a: 329) con función autorreflexiva. El encuentro con el destinatario-espejo estimula la implicación y el distanciamiento de la protagonista con lo narrado porque en forma de memoria dialogada se supera el miedo sufrido en la época franquista (cfr. Carbayo 1998) y hace «un balance personal de lo que ha supuesto en su vida y en la del resto de los españoles la presencia de Franco durante curatro décadas» (Jurado Morales 2003a: 195). Pero sobre todo se lleva a cabo un reflexión narrativa metaliteraria; desde la relación entre identidad y memoria se muestra como, para enfrentarse al caos, se prefiere renunciar al pensamiento racional en favor de un «orden forjado según el divenir vital» (Sotelo Vázquez 1995: 136). De esta manera la autora afronta la condena de prentender entender y soñar «anclando lo abstracto en lo emocional», es decir,

acercando al pensamiento la recuperación del lenguaje visual para decir la percepción y «su constelación de símbolos» (Pittarello 2010: 10). Por el mismo motivo, la novela adopta el montaje narrativo como disposición adecuada para decir lo que atañe al sujeto – su pasado, su identidad, sus sueños – después de un distanciamiento porque «solo la distancia revela el secreto de lo que parecía estar oculto» (Martín Gaite 2012a: 45).

A la luz de lo dicho en la segunda parte del capítulo, se entiende que a partir de *El cuarto de atrás* cualquier narración tratará de comunicar la experiencia con «lazos de silencio, de ocultamiento, de distancia», como anuncia el epígrafe de la novela, citando a Georges Bataille (Martín Gaite 2012a: 17). Al servirse del silencio de la reflexión solitaria, del ocultamiento que desvela la renuncia a abarcarlo todo y de la distancia de una mirada desde fuera sobre las cosas que más implican al sujeto, el proceso de búsqueda del interlocutor y la disposición del montaje son caminos análogos para seguir contando lo emocional. *Nubosidad variable* se concibe como un collage hecho por los fragmentos de historias de sus protagonistas cuyo montaje se ha realizado gracias al diálogo. A pesar de que no se diera el intercambio, para escribir las cartas Sofía y Maríana se han tenido como interlocutoras ideales y este proceso ha creado una composición dialogada (cfr. Giovacchini 1995: 62). Como explica Mariana, de hecho, «las cartas sólo se adornan sin trabas cuando se tiene la certeza – equivocada o no – de que el destinatario va a disfrutar muchísimo con su contenido [...] entonces da igual lo que se ponga aunque sean tonterías» (Martín Gaite 2012b: 252). En realidad, el pretexto lúdico de la escritura les permite a las protagonistas contarse las cosas a sí mismas – afrontar su pasado desde la soledad (Blanco López de Lerma 2013: 130) – para luego distanciarse de él, entregándolo al interlocutor conscientes de que «no hay una sola verdad, sino muchas» (Martín Gaite 2012b: 137). Desde el epígrafe de Natalia Ginzburg hasta el final, la novela se presenta como un espejo roto, un collage narrativo «de configuración fragmentaria, de rupturas del tiempo narrativo, de continuas reflexiones y rememoraciones, y de un perspectivismo doble» (Jurado Morales 2003a: 388). Pero este montaje será progresivamente un lugar compartido. A través de la escritura de cartas, un medio que une la espontaneidad del discurso oral y las reglas de la palabra escrita, las mujeres, con sus estilos diferentes, se cuentan con esa dinámica interpersonal, recuperan la memoria del pasado y a partir de un mutuo «desconocimiento», se encontrán en las «frustaciones respectivas» renovando su amistad (Pittarello 2010: 22-23).

En *La Reina de las Nieves*, Leonardo consigue resolver el enigma de su pasado y encontrar en él la revelación de un secreto esencial por la formación de su yo: el descubrimiento de la verdadera identidad de su madre natural. El protagonista ha logrado su intento porque se ha abierto al

vértigo, se ha dejado involucrar en el misterio para luego distanciarse de él. Por ello, hacia el final de la novela, durante el encuentro con su madre, Casilda Iriarte, Leonardo declara que:

> no tenía prisa por alcanzarla, al contrario. Aquel ritmo indolente de la figura gris que le precedía, su balanceo, era otra pieza del acertijo y le gustaba mantener la distancia necesaria para entenderlo y disfrutar de su contemplación. Enmarcada por aquel paisaje bravío, sola y ensimismada, parecía un personaje de Friederich. (Martín Gaite 2011a: 327)

La novela es un montaje enigmático y los acertijos que le hacía a Leonardo su abuela son el emblema de la novela: solo aceptando distanciarse de ellos entiende que la solución de cualquier misterio «puede venir engastada dentro del mismo texto misterioso que la camufla» (Martín Gaite 2011a: 160). Análogamente, el cuento de Andersen – «actualización figurada de lo que no se sabe» (Pittarello 2004b: 132) – se convierte en un acertijo por descifrar en que la pesquisa que emprende Gerda, joven protagonista del cuento fantástico, para salvar su amigo Kay de la Reina de las nieves, se revela como su razón de ser (Martín Gaite 2011a: 202). Así también Leonardo comprende que el esfuerzo de investigar en su pasado es ya la solución del enigma porque permite su maduración. En la segunda parte, en particular, se observa la reflexión solitaria, una actividad de escritura curativa (Blanco López de Lerma 2013: 149) de Leonardo, quien aprende a aplicar la fantasía como medio de interpretación de su pasado para conocerse a sí mismo. La búsqueda del interlocutor ideal, la identificación con Casilda, no se posibilita durante el encuentro real, sino durante el proceso de pesquisa individual. Leonardo elabora pues «su identidad no solamente imaginando que es alguien inventado, sino *además* alguien inverosímil. Es una variante de la costrucción de uno mismo a través de la imitación de otro/s ficticio/s» (Pittarello 2004b: 133). Además, Leonardo aprende a aceptar el misterio como cualidad constitutiva de toda la existencia; en efecto, en la novela no todo se resuelve porque hay que aceptar la abertura simbolica entre lo evidente y lo oculto (Pittarello 2004b: 138). De esta forma, en la novela la historia se dispone fragmentariamente y enseña así su esencia mítica reinterpretable (Blanco López de Lerma 2013: 160).

Análogamente, en *Lo raro es vivir* a través de una pesquisa individual la protagonista Águeda puede reconciliarse con la madre a pesar de que no se diera una comunicación en la realidad. En esta novela, en efecto, Carmen Martín Gaite enfoca el misterio de la existencia, la potencialidad de lo absurdo de las cosas y la posibilidad de una relación con el mundo que trasciende la realidad. Esto se observa, antes que nada, en el diálogo que se crea entre Águeda madre y Águeda hija. Primero se crea una identificación siniestra entre madre e hija – es la parte de mayor implicación de la protagonista, la mirada del doble en el espejo (Martín Gaite 2011b: 121) – que lleva a una alienación del sujeto porque se le desvela la desorientación provocada por el desconocimiento de sí y de su origen (Pittarello 2010: 32), pero también la invasión del doble de la madre, como una

presencia física que la sustituye. Para recuperar su propia identidad, sin embargo, Águeda decide recuperar la memoria y el tiempo perdido con la madre añadiendo a su visión la de Rosario, la mujer que compartió con su madre la última parte de su vida. El diálogo con Rosario – la distanciación de su punto de vista – le hace comprender a Águeda que «el secreto de la felicidad [...] está en no insistir»; por eso se perdona a sí misma y a la madre aceptando lo problemático de los «laberintos familiares» (Martín Gaite 2011b: 225), pero también dándose la oportunidad de ser madre (2011b: 226).

Alcanzar un camino para sobrevivir a lo problemático trascendiendo la realidad se observa también en el nivel lingüístico. En la novela, de hecho, se adopta la metáfora como recurso de expresión, una superación de la visión que ensalza lo raro de la vida: las metáfora hacen de Águeda lo que quieren – «veo lo que no hay y no veo lo que hay» (Martín Gaite 2011b: 156) – y permiten acceder a una trasposición imaginativa de la realidad (Martinell Grife 1998: 239). La incursión de lo metafórico en los discursos permite expresar las vivencias a través de imágenes de forma similar a la actividad artística de la pintura. Mientras la madre de la protagonsta se expresa con la pintura, su hija y su amiga Rosario tendrían que dedicarse a escribir versos (Martín Gaite 2011b: 156). En *Lo raro es vivir* es esencial que los personajes entiendan cuál es su medio más adecuado para expresarse: Rosario, por ejemplo, es capaz de pintar «con la boca más que con los pinceles» (Martín Gaite 2011b: 210). La reproducción simbólica de la realidad, en fin, es el resultado de una modalidad expresiva que se vincula al montaje porque el conocimiento no puede concebirse más que de forma fragmentaria (2011b: 176): tras la contemplación del caos de la vida – la implicación – los sujetos se entregan a lo simbólico para estimular «la comprensión de lo caótico» (2011b: 181). El éxito de la novela se origina, entonces, de la aceptación de que 'lo raro es vivir' – «porque vivir es algo excepcional y complicado y nada pertenence a la categoría de lo absoluto» (Jurado Morales 2000: 41) – y enseña la posibilidad de sobrevivir al caos, a la muerte y a la *abulia existencialista* (Jurado Morales 2003a: 239) si se adopta una actitud vital esperanzadora. Al final de la novela, Águeda es madre y tiene ahora el papel de ayudar a su hija, acompañarla – «con las caras juntas» – para pactar con el deseo humano de «investigarlo todo, abarcarlo todo» (Martín Gaite 2011b: 229).

La conclusión de *Irse de casa* coincide con la vuelta a Nueva York de la protagonista. La ciudad estadounidense es para Amparo Miranda ahora más familiar que el pueblo natal español. La novela que se había desarollado durante el viaje emprendido por la protagonista tiene un final positivo porque Amparo consigue su intento, recoger material para ayudar a su hijo a ampliar el guión de la película *La calle del olvido* sobre su biografía. El viaje, como se ha visto, ha supuesto también una reconfiguración de la historia de su vida (O'Leary, Ribeiro de Menezes 2008: 176), una

pesquisa personal que supone el enfrentamiento con el pasado pero también una recuperación de las relaciones personales interrumpidas por la elección de emigrar: historias de amor y de amistad quebradas por la distancia pero también un alejamiento no físico sino sentimental en la relación madre-hija. De su condición de extranjera, Amparo accede a las voces de su pasado para entretejerlas con los cambios a los que no ha asistido (cfr. Fiskio 2015: 74), pero también pone en marcha un proceso de auto-descubrimiento que le ayudará a comprender, primero, que como madre tiene la responsabilidad de transmitir a sus hijos la herencia del pasado familiar y, segundo, que para narrar la vida individual siempre hay que incluir fragmentos de otras historias (cfr. Glenn 2000: 310-312), porque:

> toda creación consiste en lo mismo, en saber coser los elementos dispersos, y entender cómo se relacionan entre sí, da igual que sean historias o pedazos de tela, en el fondo es cuestión de quitar y poner, de prescindir a veces de lo que desentona, pero no siempre, tampoco vienen mal las estridencias en alguna ocasión. (Martín Gaite 2002b: 320)

Por ello, la novela se convierte en la reescritura, de forma fragmentaria, del guión de su vida, materia que no se podría tratar sino mostrando su indeterminación y estridencias.

La última novela de Carmen Martín Gaite, *Los parentescos*, trata de la pesquisa identitaria de Baltasar, un adolescente en la España de finales de siglo. Como en *Irse de casa*, y en las novelas anteriores, el conocimiento de sí se pone en marcha cuando el protagonista decide engendrar la alteridad en su discurso (O'Leary, Ribeiro de Menezes 2008: 261). A pesar de que está inconclusa, la novela muestra la historia de formación de Baltasar a través del acceso a sus cuadernos personales. En ellos, el lector accede al mundo interior de Baltasar – con su recuerdos y divagaciones – y debe reconstruir las piezas de su historia, afrontar el fluir, el orden reconstruido a través de la fantasía, para entender el paso de la transformación del protagonista. Lo que cambia es principalmente la relación que Baltasar establece con el objeto de su búsqueda, el parentesco a que pertenece pero del que se distancia a medida que descubre en él maneras de pensar y de vivir que no le corresponden o no comparte. El progresivo alejamiento entre los miembros de la familia entra en relación también con el proceso de independización de Baltasar, observable con el consecución de un espacio real – la habitación – y un mundo interior en que cultivar sus aficiones.

Como en *La Reina de las Nieves*, la pesquisa es más importante que la solución, cuyo alcance se celebra como la llegada de un terremoto en su casa. A través de la intertextualidad con un fragmento de la carta envíada por Plinio a Tácito antes de la erupción del Vesubio sobre Pompeya, Baltasar se apropia de esta sensación: «miriando atrás veo venir una oscuridad densa y amenezadora que a modo de torrente desbordado sobre nosotros» (Martín Gaite 2001: 246). El joven sufre un estado de «general trastorno» (2001: 246) hacia lo que ha descubierto, la fragmentación de sus convicciones de niño ingenuo: los nudos familiares desmembrados, los

individuos se alejan pero no se preguntan el porqué y las personalidades contradictorias. Pero ha aprendido también que el hallazgo de un interlocutor ideal es posible, porque válidas relaciones pueden encontrarse también fuera del mundo de los parentescos: no es cuestión de sangre sino de afinidad. Esta complicidad Baltasar la encuentra con Bruno y con el amigo Isidoro que son interlocutores ideales porque con ellos comparte el mismo lenguaje: la pasión por inventar historias que trascienden la realidad, mundos como la literatura o el teatro de títeres que al ser regidos por la fantasía y la sopresa enseñan a cumplir gestos de conocimiento movidos por la curiosidad hacia la vida, que es «ese lío que no hay quien lo entienda» (2001: 250).

3. Del vivir dibujando

Tras el análisis de la relación entre Carmen Martín Gaite y el dibujo, se puede afirmar que el acto del dibujo es una técnica expresiva, integrada a la escritura, en que se halla el esfuerzo del individuo por vivir, 'habitando el tiempo', es decir, plasmando el mundo desde la subjetividad. Los dibujos de la autora, colocados en los *Cuadernos de todo*, han mostrado que cualquier producción visual es una *cosa* para el sujeto porque guarda testimonios de los nudos de relaciones que conciernen su individualidad. Incluso en las novelas de Carmen Martín Gaite, los dibujos no son iconos que ilustran sino realizaciones que permiten mostrar las sensaciones del cuerpo, gestos de humor que sobreviven al tiempo. Los dibujos, además, son símbolos que no explican sino que confunden, son divagaciones del pensamiento sin finalidad que estimulan la libertad y la fantasía propias de cualquier ejercicio lúdico.

Al considerar las reflexiones de Carmen Martín Gaite sobre el dibujo en sus *Cuadernos de todo* y *El cuento de nunca acabar*, se ha visto también que, con respecto a la escritura, dibujar es la forma expresiva más idónea para producir y leer ese 'desdibujado' que vio el sujeto y que es llamado a contar. Ante la imposibilidad de abarcarlo todo, el sujeto se apropia del lenguaje visual cuando vive situaciones 'delirantes', en que reconoce su finitud intelectual y la insuficiencia representativa del *logos*. De la misma forma, en las novelas de Carmen Martín Gaite, el acto del dibujo se emplea para seguir contando la experiencia a pesar de la fragmentación de cualquier forma de conocimiento. A través del análisis de los dibujos se puede observar cómo los personajes dibujan y crean collages, tratando de superar la desorientación existencial provocada por el vértigo, una dúplice sensación de atracción y miedo por lo desconocido. Dibujar es una tarea solitaria, una forma de auto-reflexión, pero también un medio de comunicación que le permite al sujeto entender que el objetivo más importante para cualquier individuo es aceptar las contradicciones propias y ajenas – la imagen rota de sí y de la vida – y entregarse a la alteridad, para seguir cuestionando lo

dogmático, porque el conocimiento de la vida es un deseo que no se cumple, el enigma que no se resuelve y un cuento que no se acaba.

Colocados en los montajes de las novelas, los dibujos son fragmentos visuales que permiten decir la experiencia cuando las palabras no pueden. Hay que considerar los dibujos en las novelas-collage de Carmen Martín Gaite como las imágenes-síntomas para Didi-Huberman, o sea, productos mediales que encuentran una «eficacia oscura» que «cava lo visible (el ordenamiento de los aspectos representados) y hiere lo legible (el ordenamiento de los dispositivos de significados)» (Didi-Huberman 2010: 189). Son, de hecho, síntomas visuales capaces de cambiar la hermenéutica de la novela porque si se presentan como una interrupción del saber – actividades solitarias y silenciosas que denotan la imposibilidad de explicación – son también gestos de conocimiento, nuevas aportaciones semánticas que afloran de lo invisible o inconsciente – unas interrupciones en el caos de la novela que señalan el esfuerzo de los individuos en busca de un reconocimiento en la alteridad del mundo.

En la literatura de Carmen Martín Gaite, si no es posible encontrar un *vademecum* sobre la existencia – porque cualquier historia es excluyente de las perspectivas ajenas y es reflejo muy propio de su protagonista – es porque el verdadero mensaje universal, mítico, yace en la aceptación del poder vital del individuo y su capacidad particular de buscar sus propias formas de supervivencia en la complejidad de la vida.

Capítulo 3 | La herencia narrativa de *El cuarto de atrás* en *Visión de Nueva York*

A estas alturas, analizar el ejercicio del collage en *Visión de Nueva York* ayuda a observar cómo Carmen Martín Gaite adopta el montaje de fragmentos de imágenes para relatar la experiencia. De hecho, en el diario-collage se puede acceder a una narración íntima que hace colaborar el medio verbal con la imagen visual, con el fin de contar la multiplicidad de sensaciones experimentadas por la autora durante el período trascurrido en Nueva York entre 1980 y 1981. Como alternativa visual de los *Cuadernos de todo*, *Visión de Nueva York* es la crónica del quehacer cotidiano y de los eventos más significativos de la estancia neoyorquina entrelazada con reflexiones en torno a acontecimientos políticos y temáticas sociales. Pero, sobre todo, como ya se ha visto, en este diario se deja constancia de la relación conflictiva que la autora tenía en aquel entonces con la escritura y la insuficiencia representativa del *logos*. Se trata, en particular, de los collages que hacen referencia a la dificultad de seguir con el proyecto de *El cuento de nunca acabar*: hay, por ejemplo, momentos en que la autora intenta animarse a la investigación tratando de evitar el «dejarse al vaivén de los días» (Martín Gaite 2005: 42) o favoreciendo la organización de un plan de trabajo productivo (2005: 43). Sin embargo, como se ha observado, el cultivo de la imagen en Nueva York – «los pegotitos, que me están matando» (Martín Gaite 2002a: 502) – y el estancamiento del trabajo de investigación de *El cuento de nunca acabar* – «Lo peor es la inercia y no trabajar, no meterme a fondo» (2002a: 502) – no solamente estimulan la decisión de dejar inconcluso su proyecto y favorecen la aceptación de la imposibilidad de alcanzar una explicación exhaustiva de las cosas, sino que también provocan un cambio en la manera de escribir de Carmen Martín Gaite.

Entre las páginas del diario-collage de 1980, en las que la autora «vuelca con entera libertad no pocas de sus inquietudes y asociaciones de ideas» (Tizón 2011: 45), están también las notas que tienen que ver con el proceso de reflexión literaria puesto en marcha en Estados Unidos. Los años americanos funcionan como «catalizador» (Lipman Brown 2014: Kindle) en la carrera de Carmen Martín Gaite porque la autora encuentra, como ya se ha visto, un ambiente nuevo y acogedor que sabe apreciar su obra: «América le ayudó a salvar los obstáculos que le impedían recibir el reconocimiento debido» (Lipman Brown 2014: Kindle). Como se observa en el *Cuaderno de todo* 25, en que se relata la estancia en Nueva York en otoño de 1980, la escritora se siente animada a quedarse en la ciudad, porque le parece estar «descubriendo la vida, de verdad» (Martín Gaite 2002a: 500); se siente apreciada por los críticos americanos y con ellos entabla nuevas amistades como la que mantien con Joan Lipman Brown. Es así como la autora encuentra a interlocutores adecuados que la llevan a reflexionar sobre su obra: «No paran de ocurrírseme cosas, ideas, todo es

para mí un puro estímulo» (Martín Gaite 2002a: 499). Por ejemplo, como recuerda Lipman Brown (2014: Kindle), en *Desde la ventana*, colección de ensayos publicada en 1987, se hallan las consecuencias de una serie de conversaciones en torno al tema de las mujeres ventaneras y de la soledad que la rodea durante el período americano.

Al celebrar el encuentro definitivo entre *logos* e imagen, escritura y collage, en el universo narrativo de Carmen Martín Gaite, el diario-collage *Visión de Nueva York* es el testimonio visual de cambios cruciales en la maduración narrativa de la autora. Forma parte de este proceso *El cuarto de atrás* (1978), que en el diario-collage está presente bajo la forma de apuntes 'en plan collage'. Un hecho que prueba que la novela no solo marca un antes y un después en la manera de escribir de Carmen Martín Gaite, sino que también se considera, durante este período de estanciamiento creativo, como punto de partida para su renovación literaria. La autora se debía de haber dado cuenta de que se trataba de una obra crucial en su narrativa, ya solo «for its experimentation, its boldness and its synthesis of elements that appear and reappear throughout her work» (O'Leary, Ribeiro de Menezes 2008: 107).

Además, como revela la autora a José Medina en 1982, *El cuarto de atrás* es «un sub-producto de *El cuento de nunca acabar*» (Medina 1983: 187-188). Durante el primer año de su estancia neoyorquina, la autora se expresa citando el trabajo de Linda Levine, publicado sucesivamente en Servodidio y Welles (1983), como estímulo para comprender qué era «aquella enajenada angustia que me tenía prisionera, y que fue lo que me llevó a escribir *El cuarto de atrás*» (Martín Gaite 2002a: 499). Se trata, ya se ha visto, de una angustia debida a la dificultad de encontrar una finalidad para su proyecto de *El cuento de nunca acabar* y una forma narrativa que pudiese representar la totalidad de la experiencia. No es una casualidad, entonces, que precisamente en Estados Unidos la autora decida dejar incluso *El cuento de nunca acabar* y darlo a la imprenta para la primavera de 1983 – el mismo año de la publicación de la traducción inglesa de *El cuarto de atrás* con el título *The Backroom*. Paralelamente, durante los años americanos, Carmen Martín Gaite siente la necesidad de volver a su novela de 1978, como escribe en 1982 en el *Cuaderno* 29, porque en ella había conseguido realizar los objetivos narrativos prepuestos: «enlazar el presente desde el que se narra con lo que se narra» (Martín Gaite 2002a: 542) a través de la creación de una narración, como se ha visto, parecida al «Collage. Acarreo de papeles de hechos anteriores, recuento de sueños» (2002a: 542).

El cuarto de atrás, en efecto, no solo era «hijo de las reflexiones y de las notas» (Medina 1983: 187-188) que la autora había tomado para *El cuento de nunca acabar*, sino que también era el producto literario en que se habían realizado sus fundamentos narrativos. Carmen Martín Gaite quiere llevar *El cuarto de atrás* «a sus últimas consecuencias» (2002a: 542) porque en esta novela había aprendido a escribir desde la incertidumbre y la imposibilidad de entenderlo todo. Es así

como la experiencia de la Guerra Civil y de la dictatura franquista se reconstruyen alejándose del discurso histórico tradicional y adoptando el imaginario femenino e infantil como mecanismo cognoscitivo alternativo. Como se ha visto, la novela renuncia a cualquier forma de presentación de verdades dogmáticas al emplear una narración que se define como:

> Experiencia mediada por la memoria, memoria activada por la entrevista, oralidad recogida en el discurso escrito. La novela pone una y otra vez de manifiesto el carácter representacional de la escritura, su capacidad para construir mundos alternativos, su estatuto eminentemente ficcional. Pero no solo es ficcional, laberíntica, inquietante, la literatura. Lo son todos los discursos en cuanto tales, como traducción de lo real. (Romano 1999: 84)

En *El cuarto de atrás,* así, entra todo lo que fundamenta el estilo narrativo de Carmen Martín Gaite. Se hace patente la centralidad de la «actitud autonarrativa» no solo en cuanto rasgo característico de su obra – al ser una «narración autorreferencial que se alimenta del diálogo interpersonal» (Calvi 2014: Kindle) – sino también como tarea natural de cualquier individuo. Como ha destacado recientemente Calvi, de hecho, la autora «era muy consciente de la calidad narrativa del pensamiento, y de cómo la identidad del individuo se entreteje como un texto a través de la interlocución» (2014: Kindle). Asimismo, como se observa en *El cuarto de atrás*, cualquier (auto)narración, incluso la que se alimenta de lo autobiográfico, es siempre una mezcla de verdad y ficción y no puede pretender recrear un discurso fidedigno, autónomo y completo. Para llegar al conocimiento de una identidad narrativa, se tiene que entablar una «relación dialéctica entre el pasado rememorado y la línea evolutiva del presente, que va modificando continuamente la interpretación de los hechos» (Calvi 2014: Kindle). Además, justamente a partir de *El cuarto de atrás*, cualquier intento de conocimiento – en torno a la historia personal, a la historia colectiva, a la identidad o a la literatura – tiene que contar con la fragmentación, o sea, aceptar que no existe explicación posibile y coherente o dogma abarcable porque la experiencia se relata siempre de manera incompleta.

En este sentido, como un *cuaderno de bitácora* de la crisis experimentada a lo largo de la escritura de *El cuento de nunca acabar*, los collages de *Visión de Nueva York* sobre *El cuarto de atrás* enseñan, a través de su análisis, el eje central de la preocupación literaria de Carmen Martín Gaite y las carencias narrativas que, hasta aquel entonces, solo *El cuarto de atrás* había conseguido satisfacer.

1. En busca del cronotopo de *El cuarto de atrás*

Como sugiere Carmen Martín Gaite, en 1990, en el artículo «Espacio habitable» recogido en *Agua pasada* (Martín Gaite 1993: 282-284), para «imaginar a una persona cuando está ausente» se debe haber mirado en su habitación, recrearla visualmente en su hábitat doméstico y sentirla más cerca (1993: 283). En el artículo, la autora explica también que para el escritor es importante «saber crear una madriguera, y recordar más tarde donde *estaba* y qué miraba antes de dejar correr la pluma por esos cuadernos que un día van a surgir de un cajón para pasarle la factura del tiempo» (Martín Gaite 1993: 282. Cursiva original). De hecho, para Carmen Martín Gaite escribir tiene que tener en cuenta la dimensión espacio-temporal, el cronotopo bachtiniano en que:

> el tiempo y el espacio se entretejen armoniosamente en las casas o locales donde se ha vivido de forma intensa, se han aguantado cornadas de ausencia o se han mantenido conversaciones dignas de filtrarse por la criba del recuerdo. (Martín Gaite 1993: 282)

1.1. El desorden del espacio

En el collage titulado «AL REGRESO» (Martín Gaite 2005: 63) se puede acceder a la recreación visual de un interior que, tal como señala la única expresión verbal del montaje, hace confluir en el piso de New York la casa de Madrid, llamada cariñosamente por la autora como 'Doctor Esquerdo', nombre de la calle donde vive: «... Pero Dios mío ¿será posible que en dos meses esto ya esté como Doctor Esquerdo o peor?» (2005: 63). La combinación medial entre palabra e imagen trabaja para entretejer dos momentos espacio-temporales diferentes pero convergentes y el collage se convierte en una sinécdoque visual de los *cuartos de estar,* «habitaciones que van albergando entre sus muros nuestra permanencia del tiempo, a través de los bienestares y malestares que rigen los cambios del ser» (Martín Gaite 1993: 282). Al apoyar la teoría de Gaston Bachelard en torno a *La poétique del espace* (1957), en efecto, la autora ve el espacio como el refugio más adecuado en que se invita al individuo «a echar raíces, a tejer su memoria y a proteger su intimidad» (Martín Gaite 1993: 282). Dado que en el interior de la casa se revela la intimidad del ser, una dimensión en que se integran los pensamientos, los recuerdos y los sueños del individuo (cfr. Bachelard 2011: 34), para la autora, además, no hay cronotopo más oportuno para llevar a cabo el ejercicio de la escritura.

Así, a través de la lectura del collage, la colocación de los elementos visuales y su interrelación dialéctica llevan al conocimiento simbólico del dónde y del cómo se lleva a cabo el esfuerzo narrativo. El collage muestra de forma icónica el estado de ánimo de Carmen Martín Gaite en el esfuerzo productivo y la condición del espacio desde el cual escribe. En una reflexión donde lo autobiográfico se une al discurso metanarrativo, la presencia de *El cuarto de atrás* enseña

el deseo de la autora de recuperar un espacio narrativo en que se hace del desorden doméstico el estímulo de la creatividad literaria.

La convergencia entre el espacio del piso de Nueva York, el de Madrid y el inventado del *El cuarto de atrás,* en que se encuentra a la protagonista C. a lo largo de toda la novela, se establece ya a partir del título del collage y del enunciado interrogativo que lo sigue, en el ángulo inferior derecho de la página. El título se identifica por su tamaño y el uso del subrayado y, como explica Pittarello (2016), es como un epílogo, la conclusión de un relato que está a la vista. De hecho, la autora tiene que realizar el collage después de un viaje hecho por motivos académicos entre el 30 de octubre y el 4 de noviembre a Boston, Cleveland y Bangor, pasando, a la vuelta, también por Mount Desert en el Maine y New Heaven, Connecticut, tal como apunta el *Cuaderno de todo* 25 (cfr. Martín Gaite 2002a: 506-509) y representa en *Visión de Nueva York* (2005: 54). En el collage, la autora fija la impresión surgida 'al regreso' de su viaje y representa visualmente, en el ángulo izquierdo superior de la página, el momento posterior a la entrada en el piso, después de colgar en el perchero un bolso y una bufanda de tonos marrones, y apoyado en el suelo una cartera de cuero marrón y un paraguas negro en la cómoda de color claro. Además, el surgir de la impresión tras la contemplación del espectáculo doméstico se apunta de inmediato, como señala, en el margen inferior del collage, la imagen de una pluma estilográfica negra que ha dejado rastro de su reciente empleo con una mancha de tinta debajo de la frase escrita en el mismo color.

El collage sería icono del vestíbulo del piso en Nueva York, según observa Pittarello (2016), pero evocaría también el espacio íntimo de Doctor Esquerdo no solo porque verbalmente la autora compara su piso madrileño con el de Nueva York, sino también porque visualmente el recorte en blanco y negro que representa el vestíbulo, en el ángulo superior izquierdo, se contrapone a la expresión verbal, colocándose en una posición diagonalmente opuesta en el espacio del montaje. Al mismo tiempo, además, como observa Pittarello (2016), los puntos suspensivos y la conjunción adversativa que encabezan la frase interrogativa recuperan el íncipit de *El cuarto de atrás* – «...Y sin embargo yo juraría que la postura era la misma» (Martín Gaite 2012a: 19) – y remitirían también al espacio de ficción de la novela. En efecto, en el collage el término de comparación entre los diferentes ambientes se indica verbalmente con el pronombre demostrativo neutro «esto» –, significante verbal – pero su referente es visual. Por ello, el sentido de la composición es alcanzable solo creando un metalenguaje de lo visual (Krauss 1981: 20) y si el lector se entrega a lo simbólico de la imagen y a su fluir de significados.

En este montaje, de hecho, es el desorden el que domina el espacio doméstico y lo vincula a la reflexión metaliteraria – lo que Benjamin definiría como el *interés* de la imagen (2000: 937). Al recontextualizarse en el presente de la representación (cfr. Bal 2009), los fragmentos del collage

ponen en relación dialéctica los espacios y sus discursos de diferente procedencia – el piso de Nueva York, el de Madrid y el de *El cuarto de atrás* – y, gracias al carácter mostrativo de polarizaciones (Didi-Huberman 2008b: 217), permiten abarcar nuevos conocimientos en torno a la poética de Carmen Martín Gaite y a la relación entre espacio y narración.

En el collage, el desorden se representa icónicamente en el recorte en blanco y negro, en el ángulo superior izquierdo: el mueble claro de dos cajones, uno abierto y repleto de ropa desordenada del que sale una bufanda roja y destaca una zapatilla de rayas dibujada a mano. Incluso los objetos de diferente tipo colocados encima de la cómoda se disponen al azar – cajitas, botellas de plástico claro y una botella de cristal con flores marchitas, imagen añadida para señalar el descuido doméstico (Pittarello 2016). Justo encima del mueble, un espejo se impone sobre el conjunto, al ser el único coloreado y decorado con motivos florales entre el azogue y el marco de madera marrón claro. Un «mueble del espejo» aparece también en el piso de C. en *El cuarto de atrás* vinculado al cajón abierto (Martín Gaite 2012a: 104, 120) y se relaciona con el desorden de la protagonista – «nunca me acuerdo dónde pongo las cosas» (Martín Gaite 2012a: 103) – pero también con el hallazgo fortuíto – «Siempre que abro un cajón me pasa lo mismo, aparece algo distinto de lo que buscaba, y que estuve buscando días atrás» (2012a: 104). La aparición de algún objeto inesperado, de hecho, se convierte en el pretexto para estimular la conversación improvisada: en el caso particular, C. está buscando el cuaderno en que había recogido apuntes sobre la posguerra, pero encuentra un artículo publicado «en *Triunfo*, sobre las coplas de posguerra» (2012a: 104) – se trata de la referencia intertextual a «Cuarto a espadas sobre coplas de posguerra» escrito por Carmen Martín Gaite en 1972 – y empieza a recordar los versos de una canción de Conchita Piquer.

Pero es el espejo el que evoca de forma más evidente el valor narrativo y narratológico de este objeto en la obra de la autora. Su empleo como elemento estructural de la novela tiene efectos positivos solo si convierte el producto literario en un medio de conocimiento que, en cuanto instrumento lacaniano de la formación del yo, como se ha visto, enajena el sujeto para estimularlo a entregarse a lo Ajeno, a lo desconocido. En las novelas puede presentarse también como vehículo narrativo que permite describir a personajes y espacios, desde fuera, y que estimula la memoria, el proceso bergsoniano para encontrar la identidad de uno mismo, y confiere una mirada oblicua, distorsionada e incierta sobre el objeto enfocado (cfr. Bleeker 2006). Así, en *El cuarto de atrás*, por ejemplo, al mirar en «el espejo de marco antiguo» de la cocina, C. cruza la mirada consigo misma – primero, una «niña de ocho años y luego una chica de dieciocho» (2012a: 70) – y empieza a recordar.

Pero, sobre todo, el espejo es el medio que permite «penetrar en el universo maravilloso» (Todorov 1981: 89) y rechazar cualquier procedimiento racional de conocimiento. Así, en el ámbito doméstico privado, lo fantástico se descubre en cuanto modo privilegiado para tratar con el material del inconsciente (cfr. Zanetta 2002: 581). Esto se observa, por ejemplo, al comienzo de la novela, durante el insomnio de la noche, cuando C. mira el desorden del cuarto a través de un espejo y al describir lo que ve, se entiende que está perdiendo las coordenadas espacio-temporales: el sujeto desorientado en el espacio no sabe si está todavía despierto o si ha entrado en el mundo de los sueños. El tiempo se detiene y el empleo de tiempos verbales diferentes señala la pérdida de orientación: «tengo el reloj parado en las diez, creo que a esa hora me acosté, con ánimo de tomar notas en la cama, la esfera del reloj tiene un claror enigmático, de luna muerta» (Martín Gaite 2012a: 24). En seguida se pierde el control del entorno: «Me incorporo y la habitación se tuerce como el paisaje visto desde un avión: los libros, las montoneras de ropa sobre la butaca, la mesilla, los cuadros, todo está torcido» (2012a: 24). Pero cuando C. desconoce su propio cuerpo y no lo domina, lo maravilloso del acontecimiento se acoge con agrado:

> Echo los pies fuera de la cama y me los miro con extrañeza, parecen dos manojos de percebes sobre la pendiente inclinada de la moqueta gris; seguro que al levantarme me voy a resbalar, y hasta puede que el peso de mi cuerpo imprima al suelo una oscilación aún más radical y la estancia gire y se vuelva del revés. Ojalá, voy a probar, debe ser divertido andar cabeza abajo. (Martín Gaite 2012a: 24)

Entonces, la presencia del espejo en este collage encima del desorden de la comóda funcionaría como recordatorio de un atrevimiento posible contra las leyes del razonamiento en que la conversación se entrega al hallazgo fortuito descuidando el desorden de los acontecimientos. Además, puesto entre la ventana abierta y la vista sobre un edificio exterior, el espejo invita al observador a mirar más allá del marco habitual de las cosas. Como C. en *El cuarto de atrás*, a través del espejo se accede a un mundo desconocido y paradójico – «Dentro del azogue, la estancia se me parece ficticia en su estática realidad» (2012a: 24) – que da miedo y sorprende porque permite el encuentro entre lo ajeno y lo especular – «me da miedo, de puro estupefacta, la mirada que me devuelve esta figura excesivamente vertical, con los brazos colgando por los flancos de su pijama» (2012a: 24). En el collage, nadie se mira en el azogue pero el espejo, como explica Oechler, «en vez de reflejar, es una ventana, un portal transparente por el cual se puede vislumbrar otro mundo» (2007: en red) porque es un medio de acceso al mundo pasado o futuro, vivido o soñado, y crea un desdoblamiento del yo sin un desplazamiento físico. En particular, «actúa como intermediario porque le permite el acceso a los recuerdos, pero de una manera fantástica» (Oechler 2007: en red). A través de él, como C., la autora accede a la «normalidad» del cuarto que el espejo refleja en el momento presente «y tal vez por eso se evidencia de forma más agobiante el desorden que reina»

(Martín Gaite 2012a: 24). El «acecho» de los objetos es estímulo para la rememoración porque su «historia, inherente a su silueta, resuena apagadamente en el recuerdo y araña estratos del alma, arrancando fechas, frutos podridos» (2012a: 24-25).

Sin embargo, como se observa en el collage, entregarse al desorden para Carmen Martín Gaite no es tarea facil, como se ve en la representación del conflicto con el espacio doméstico interior. En el lado derecho, papeles de diferentes colores – azul, amarillo y rojizo – están desparramados por el suelo. Debajo de ellos emerge una mano con una banderilla blanca que lleva escrita, en letra negrita de molde, una petición de ayuda: «HELP!». El signo verbal se relaciona otra vez con la imagen visual, contenida en una *speech bubble*: es una mujer de mediana edad involucrada en la tarea de la escritura. La mujer muestra un estado de ánimo tranquilo y un porte elegante: el pelo recogido, el codo izquierdo apoyado suavemente en la silla del escritorio donde unas flores frescas – señal de atención doméstica (Pittarello 2016) – y una lámpara, cuya luz ayuda a la armonía de la escritura, están colocados de manera ordenada. Como analiza Pittarello (2016), la mujer y su entorno enseñan el deseo creativo de la autora y amplían la sensación de agobio. En este caso, se trata de algo muy diferente de *El cuarto de atrás* en que desaparece pronto la desazón por el desorden de papeles y, con ella, la impresión de que se hiciera tan apremiante como para aplastar a C. (2012a: 25). En efecto, durante la escritura de *El cuento de nunca acabar*, Carmen Martín Gaite se había dado cuenta de que de nada sirve dividir sus viejos apuntes, echarles fichas y amontonarlos según categorías, porque «aunque se separe el material en montones, es mejor dejarlos sin atar» (2009: 60). Como recordatorio, otra vez se necesita recobrar el entorno de *El cuarto de atrás*.

En el lado inferior izquierdo del collage, así, el amontonamiento de papeles termina mostrando el suelo de baldosas blancas y rojas, sobre el cual una cucaracha negra destaca por su tamaño. Es esta la cita visual más evidente de *El cuarto de atrás*. Al comienzo del segundo capítulo, de hecho, a C. le aparece una «cucaracha desmesurada y totalmente inmóvil, destacando en el centro de una de las baldosas blancas, como segura de ocupar el casillero que le pertenece en un gigantesco ajedrez» (Martín Gaite 2012a: 34). Es la imagen visual del miedo que no se nombra pero que se percibe porque C. pierde la coordenada temporal, se inmoviliza y prefiere la huida a expensas del ataque. La alusión metafórica al juego se recupera incluso al final de la novela y sirve para mostrar que, por fin, C. ya ha perdido cualquier fobia, tanto que le asegura a su hija que se irá a ocupar del insecto porque «las cucarachas son inofensivas, mujer»:

> El recinto comprendido entre el espejo y el aparador se ha convertido en un tablero de juego abandonado, hay miles de agujeros por donde puede haberse metido la cucaracha, pero para ponerse a buscarla hay que tener ganas de jugar, sentir un mínimo de exitación o curiosidad. (Martín Gaite 2012a: 176)

Del papel simbólico de la cucaracha en *El cuarto de atrás* se hablará más en detalle en el análisis del tercer collage, pero en este caso sirve para observar cómo la relación de C. con el insecto indica un cambio que se ha realizado a lo largo de la novela, en el plazo de tiempo entre su primera y segunda aparición. Se trata más bien de la toma de conciencia de la que Carmen Martín Gaite había hablado en *El cuento de nunca acabar*, invitádose a meterse «en la confusión y aceptar de antemano que cuando tire de una cereza van a salir muchas más enredadas» (2009: 63). En el collage, de la misma forma, la presencia de la cita visual de este fragmento narrativo abre paso a las reflexiones de tipo autobiográfico y metaliterario que la autora destaca en *El cuarto de atrás* y que desarolla a lo largo de toda su obra narrativa. No es una casualidad que el insecto se coloque en el suelo de baldosas, pero está pisando también unas cartas recogidas en un bol negro, él único objeto conectado con el referente metonímico de la escritura, la pluma estilográfica. El collage funcionaría como una invitación a pactar con el agobio que se experimenta en el desorden doméstico y se vincula a la carencia de inspiración literaria, unos estados de ánimo representativos de la estancia americana de la autora muy parecidos a lo experimentado por C. en *El cuarto de atrás,* pero que en la novela se consiguen superar.

Forman parte de este discurso, también, los objetos que crean la impresión de una dejadez doméstica y tienen implicaciones literarias. Como ha señalado Martinell Grife en su estudio sobre el mundo de los objetos, es una constante en toda la obra narrativa de la autora la presencia de una pluralidad de objetos heterogéneos que se enumeran y amontonan o desordenan. Si la multiplicación de los objetos en el espacio interior acosa al sujeto, su colocación desordenada y cambiante se asocia a una idea de libertad, de movimiento y dinamismo (cfr. Martinell Grife 1996: 68). Lo cierto es que, entre la variedad de posibles reacciones individuales, a través de la relación con los objetos se puede conocer el estado anímico de los personajes de las novelas de Martín Gaite. Así, los conceptos de orden y desorden tienen que ver con la distribución de los sentimientos o de los pensamientos del sujeto, estado que determina el éxito o el fracaso de la tarea de la escritura (Martinell Grife 1996: 75). Y es precisamente con respecto a los papeles, símbolo de la escritura, que se entabla una relación no ortodoxa y exclusivamente desordenada en la obra de Martín Gaite. Los papeles «aparecen "desparramados", "desperdigados", "esparcidos", "amontonados"» (Martinell Grife 1996: 66). Así, en el collage, los papeles de diferentes colores y distintas procedencias se mezclan en el suelo y agobian, obstaculizando el ejercicio de la escritura. Además, contrastan con la carta que supuestamente escribe la mujer en el *speech bubble*– emblema del deseo de escribir – y con las cartas recogidas en el bol negro. Pero al mismo tiempo, al colocar los sobres debajo de la cucaracha, la autora podría haber pensado en *El cuarto de atrás* (1978) y evocar la superación del miedo al desorden de papeles, a través de la escritura epistolar.

Para Carmen Martín Gaite, de hecho, la escritura de cartas o diarios ha sido siempre una oportunidad para los sujetos de crear «self-reflective writing to bring about changes in their lives» (Blanco López de Lerma 2013: 49); «lead the reader to the interior of people, to their deeper thoughts and feelings and at the same time these types of writing allow writers to view themselves from the outside» (Blanco López de Lerma 2013: 48). En estos términos, *El cuarto de atrás* se concibe como «an epistolary novel without letters» (Garlinger 2005: 36. Citado por Blanco López de Lerma 2012: 47). Como en una novela epistolar, la autora consigue llevar a cabo una narración no egocéntrica pero enfocada en la subjetividad del personaje y en la reflexión individual y va en busca de una identidad como si escribiera cartas a su interlocutor. Además, se logra mantener en la escritura ficcional la frescura y la intimidad del discurso epistolar real (Martín Gaite 2009: 247), dado que la interlocución improvisada y espontánea se transcribe a medida que se realiza. Así la novela es, como la literatura epistolar, «el resultado de aquello que solamente pudo decirse a una determinada persona y en una determinada situación» (2009: 247).

Además, las cartas en la obra narrativa de Martín Gaite se relacionan con la memoria de las personas (Martinell Grife 1996: 77) y con el surgir de los recuerdos de forma no ordenada. Como escribe en *El cuento de nunca acabar*, «¡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» (Martín Gaite 2009: 247). La imagen verbal de la historia como rompecabezas de cartas tiene que ver, como se ha visto, con el enigma que supone cualquier narración en cuanto aventura lúdica que solo posibilita la ausencia de reglas o intentos de explicación. En *El cuarto de atrás*, así, C. aprende a entregarse al cuento de su propia historia – «las migatas de pan» (Martín Gaite 2012a: 103) – para recuperar la experiencia de la guerra y de la dictatura de Franco porque acepta el juego de rememoración que el interlocutor le propone, es decir, comprender que «el desorden en que surgen los recuerdos es su única garantía» (2012a: 103).

El collage se convierte, entonces, en un icono de su poética del espacio en que el sujeto se enfrenta al desorden de las memorias propias o ajenas aceptando su hallazgo fortuito como única forma de llevar a cabo una narración que sea a la vez autorreferencial pero no egocéntrica, dialógica pero autorreflexiva. Para Carmen Martín Gaite, los lugares son dimensiones espaciales para la memoria repletos de papeles, cartas, cuadernos, apuntes «en los que se encuentra sumergido el sujeto en actitud autobiográfica, tanto si lo hace en solitario como en actitud dialógica» (Calvi 2014: Kindle). Asimismo, la sensación de desazón debida al desorden que acosa al individuo que emprende la tarea de escribir, como se observa en el collage, tiene un valor subversivo «frente al papel tradicionalmente asignado a la mujer como reina del hogar, trasformando estos interiores en lugares de creación y de la transgresión» (Calvi 2014: Kindle). En

efecto, C. en *El cuarto de atrás* admite que el orden de las leyes del hogar era un dogma en la casa de sus abuelos en la Calle Mayor de Madrid (Martín Gaite 2012a: 70-71), al igual que lo era para la propaganda de la Sección Femenina (2012a: 85). Lo que era motivo de desobediencia y rebeldías para ella. Frente al orden, entonces, es el desorden el que predomina porque comporta libertad, falta de regularidad y no agobia tanto como el orden que enerva, al asociarse a la rutina y a la imposibilidad de la expansión individual (Martinell Grife 1996: 75). Desde la infancia, el desorden era un medio con que C. – *alter ego* de la autora – daba rienda suelta a la creatividad artística – «el desorden de los lápices, sacaputas y tijeras diseminados por la felpa, objetos que se convertían en amigos a través del uso y de la libertad» (Martín Gaite 2012a: 73). El desorden y el polvo son aliados secretos de la joven C. (2012a: 81), que sueña con vivir «en una buhardilla donde siempre estuvieran los trajes sin colgar y los libros por el suelo, donde nadie persiguiera a los copos de polvo que viajaban en los rayos de luz» (2012a: 81).

En suma, con el objetivo de recuperar el desorden creativo, literario y artístico, en el collage como en *El cuarto de atrás*, la casa convive con el desorden de los objetos porque «are all signifiers of imagination and exploration» (Ochoa 2010: 88). El montaje visual se convierte en una sinécdoque de todos los cuartos de atrás de la infancia en que no rigen «leyes determinadas de aprovechamiento» porque reina solo «el desorden y la libertad» (Martín Gaite 2012a: 159). Como C., en Nueva York la autora va en busca del *cuarto de atrás*, emblema del espacio ideal desde el cual se cuenta, cuyo encuentro es posible solo entregándose al desorden de las cosas. Por un lado hay que aprender a pactar con la aparición inesperada de los acontecimientos que no se pueden controlar, a partir del surgir inconsciente de los recuerdos, porque el *cuarto* es símbolo de lo inconsciente. El espacio del collage es como un «desván del cerebro [...] lleno de trastos borrosos», ocultado por las «antesalas más limpias y ordenadas de la mente», en que viven «agazapados» y salen cuando quieren los «recuerdos que pueden darnos algunas sorpresas» (Martín Gaite 2012a: 83), como los objetos en el cajón, los papeles en el suelo y las cartas en el bol. Por otro lado, el espacio ideal de la escritura en Martín Gaite es «elemento constitutivo de la interlocución», es un lugar «existencial y empírico» cuya visualización favorece el encuentro entre interlocutores y la invitación a la participación en un lugar concreto, para acceder a los recíprocos lugares interiores (Calvi 2014: Kindle). Es así como la cucaracha en el collage simboliza la posibilidad de un cambio favorecido por una interlocución que en la novela se da gracias al encuentro con el hombre de negro.

El collage «Al regreso», en fin, permite entender qué desea en Nueva York Carmen Martín Gaite para seguir escribiendo como muestra icónicamente el *speech bubble*. Frente a la desazón provocada por el desorden de papeles – característica particular de su espacio doméstico, pero

también emblema del estancamiento literario vivido en la época americana por la crisis de *El cuento de nunca acabar* – es la cita visual al universo de *El cuarto de atrás* la que se presenta como solución posible. De hecho, en la novela la identidad narrativa «se configura de forma dinámica en la interrelación con el lugar y con los interlocutores» (Calvi 2014: Kindle). La autora, como C., tendrá que aceptar el juego con la cucaracha, en el tablero de ajedrez, para poner las cartas en el bol negro, es decir, comprender lo necesario de la convivencia en literatura, de 'sobres' y de 'cartas' que guardan la memoria de fragmentos de historias de diferentes procedencias, de hallazgo azaroso e de ordenación imposible. Como le pasa a la autora en la investigación en la historia del Macanaz, no solo «hay un desfase entre el orden de los acontecimientos y su orden de sucesión dentro del relato» sino también «el desorden de sus papeles dentro de sus legajos era un ingrediente tan importante para la historia como cualquiera de los datos que traía». (Martín Gaite 2009: 261). Además, la riqueza de la narración se encuentra en la presentación de versiones simultáneas y contradictorias del mismo acontecimiento. Algo parecido pasa durante la conversación telefónica que C. recibe de una mujer misteriosa. Leyendo las cartas que su novio Alejandro había recibido de otra mujer, ella sospecha una traición y reconstruye la historia de la relación extraconyugal. Acusada de ser la amante de Alejandro, C. entiende que:

> lo más exitante son las versiones contradictorias, costituyen la base de a literatura, no somos un solo ser, sino muchos, de la misma manera que tampoco la historia es esa que se escribe poniendo en orden las fechas y se nos presenta como inamovible, cada persona que nos ha visto o hablado alguna vez guarda una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero. (Martín Gaite 2012a: 144)

La imagen verbal del rombecapezas de la escritura encuentra su correlato visual en el collage, imagen visual fragmentada que enseña con su lenguaje cómo el espacio doméstico de Carmen Martín Gaite se parece a su forma de narrar, una dimensión espacial en que «lo real y lo ficticio se confunden» (2012a: 25) y se «posibilita lo que en el orden de lo real no puede ser posible, generando en su seno un nuevo orden» (Zanetta 2002: 582).

1.2. El paso del tiempo

La novela *El cuarto de atrás* juega un papel fundamental en el desarollo del concepto del tiempo en la poética de Carmen Martín Gaite. De hecho, durante el proceso de reconstrucción histórica C. aprende que «el desorden en que surgen los recuerdos es su única garantía» (Martín Gaite 2012a: 102) y cambia su relación con el tiempo al que «no hay que tenerle tanto miedo» (2012a: 70). Es la escritura misma de la novela, de hecho, la tarea más adecuada para enfrentarse al tiempo que «pasa a hurtadillas» (2012a: 102) porque es un medio de «dejar constancia sin pretender que está fijado nada eterno» (2002a: 344). Así, el tratamiento del tiempo en la novela se recupera durante la

estancia en Nueva York a través de los collages para expresar ese afán de representar la rapidez de un mundo que la fascina pero en que, como la autora revela en una entrevista, «ni siquiera me da tiempo a apuntar todo lo que me sugiere» (Gazarian Gautier 1981: 10).

Precisamente en el collage «EL ESCONDITE INGLÉS» (Martín Gaite 2005: 70) – sintagma verbal colocado en el ángulo superior derecho de la página con función de título del montaje, como se entiende por el tamaño y el uso de la letra molde y el subrayado – se muestra cómo la vivencia del tiempo en Nueva York puede expresarse solamente recuperando la percepción del tiempo de *El cuarto de atrás*. La representación visual del tiempo no se da citando un momento particular del desarollo narrativo, como en el collage anterior, sino evocando ciertas implicaciones metanarrativas. En la narración se trata del coloquio entre el hombre de negro y C., o sea, la recuperación del recuerdo de una comparación entre el juego infantil del escondite inglés y el paso del tiempo. En el nivel estructural de la novela, sin embargo, la metáfora del tiempo como escondite inglés es el punto de partida para la creación literaria: aceptar su paso 'a hurtadillas' implica renunciar a «la ley del reloj» (Martín Gaite 2012a: 92) – la sucesión cronológica de los hechos – «relacionando el paso de la historia con el ritmo de los sueños» (2012a: 93). En la novela, en efecto, el tiempo real se mezcla con una temporalidad psicológica y una onírica (O'Leary, Méndez Ribeiro 2008: 110): es un tiempo fluido en que es dificil distinguir la memoria de la imaginación; la ambigüedad creada se describe en términos realístas pero, dado que cualquier intento de explicación es insatisfactorio, el misterio se mantiene (O'Leary, Ribeiro de Menezes 2008: 111).

El collage se debe de realizar a finales de noviembre, después del 27, el día de la fiesta americana del *Thanksgiving* que la autora pasa en compañía del amigo Marc Brown y su familia en Baltimore, tal como anota en el *Cuaderno* 26 (Martín Gaite 2002a: 514) y recuerda en el collage «Thanksgiving» (2005: 68). Carmen Martín Gaite decide representar visualmente la sensación de agobio con respecto a la percepción del tiempo que anota verbalmente. La frase que encabeza el collage señala en el primer sintagma el tema del montaje, a su vez, icono visual de la elaboración del pensamiento expresado por escrito: «El tiempo se ha engranado en una rueda vertiginosa y solo deja sobre la pared sombras chinescas inaprensibles» (Martín Gaite 2005: 70). En la frase siguiente, sin embargo, la grafía que remite a la debilidad de quien escribe: el tamaño de las letras se reduce y las palabras ya no se colocan en las rayas horizontales de la hoja del cuaderno porque siguen las reglas del caligrama que forman. Evocando la consistencia de una materia en estado aeriforme, los signos verbales de la frase parecen expandirse en el espacio de la hoja como hacen las moléculas de un gas sin contenedor. Como escribe la autora, el tiempo «se me esfuma como una mariposa cuando la voy a coger...» (2005: 70). Si la colocación de las palabras recuerda una

materia que 'se esfuma', la imagen visual de una mano derecha, en un guante azul claro de lana, se coge en el momento en que trata de atraparlas entre los dedos pulgar e índice. Pero los signos verbales se 'esfuman' y entre los dedos quedan solo los signos gráficos de los puntos suspensivos, empleados «para indicar la existencia en el discurso de una pausa transitoria que expresa duda, temor, vacilación o suspense» (DPD 2005: s. v.).

En este contexto, se trata más bien de una vacilación, originada por cómo el sujeto se enfrenta al paso del tiempo. Para visualizar este conflicto interior, la autora coloca en el lado izquierdo del collage la imagen del tiempo metaforizado por una 'rueda vertiginosa'. Un reloj de oro de bolsillo se sobrepone a un neumático de automóvil que, por su tamaño, es el objeto más imponente del montaje. A través del parecido estructural, dos objetos esféricos como el reloj y la rueda favorecen la dialéctica de las imágenes, símbolos del tiempo y del movimiento. Pero el paso del tiempo se marca también a través de la comparación entre dos productos de diferente procedencia temporal: por un lado, el reloj de bolsillo, cuya marca no se distingue, representa lo antiguo; por otro, la rueda de la *Goodyear Tire and Rubber Company* pertenece a la contemporanidad, dado que la *American Eagle Radial* es un producto que se encuentra en el mercado solo en 1977 y que la autora debe de encontrar en unos anuncios de revistas o periódicos. La reflexión en torno al paso del tiempo en la vida de los sujetos se evoca también en el plazo de empleo de los objetos. De hecho, la empresa de neumáticos se funda en la última década del siglo XIX en Ohio, período en que aparece la producción seriada de relojes de pulsera y el reloj de bolsillo empieza a desaparecer (cfr. Barquero 2005: 142-143). Las imágenes de estos objetos dialogan, así, en torno al paso del tiempo como causa: la rapidez y el movimiento del tiempo determinan la inmediatez de los cambios, o sea, de las sustituciones de lo antiguo por lo moderno y del paso rápido entre antiguas desapariciones y nuevas apariciones.

En cambio, los recortes de una pareja de manos en guantes de lana violeta y otra mano rojiza que juegan con la luz de tres candelabros color oro, en la parte inferior del collage, son iconos visuales de las 'sombras chinescas inaprensibles', metáfora de los efectos del paso del tiempo sobre las cosas. Las velas se colocan en el centro del entramado de brazos y manos que, tanto si se encuentran delante como detrás de la luz proyectada, crean las sombras de un animal con alas, a la derecha, y con orejas, tal vez una liebre, a la izquierda, metáfora del azar o de la sorpresa que recurre a menudo en la obra de la autora. Pero la incapacidad de atrapar las sombras se visualiza más claramente en la mano del guante de lana azul claro, separada de las demás, en la parte superior izquierda del collage. El punto de enfoque ya no son las sombras sino el conjunto verbal que los dedos índice y pulgar tratan de coger.

Así, en el collage, el paso del tiempo se contempla como un espectáculo de sombras chinescas que produce una sensación agobiante, ampliada por el hecho de que la impresión de la inaprensibilidad de las cosas remite al ejercicio de la escritura. Las sombras que se proyectan en la pared del collage son el correlato visual de lo percibido, sinécdoque de lo que no se logra transferir y fijar con la escritura, mientras la luz del candelabro se configura como el origen del logos (Pittarello 2016). Asimismo, el sujeto del caligrama ya no solo coincide con el tiempo sino también con la inspiración literaria que desaparece como los segundos en el reloj. Esto lo indica también la presencia de la mano enguantada de azul que sale por debajo de dos recortes sobrepuestos y los pone en relación: a la izquierda el de la rueda con reloj y a la derecha está la imagen icónica del título del collage, 'El escondite inglés'. El concepto vincula el paso del tiempo y la reflexión narrativa, como explica la autora en una nota de *El cuento de nunca acabar*:

> **El escondite inglés**
> La cotidianedad y la historia. «Cuando lo tenía no me daba cuenta, no lo sabía apreciar». Ésa es la base del deseo narrativo, cuando se te baja a los ojos el tesoro del tiempo vivido y las visiones que albergaba. Paso quedo del tiempo. Como era en el juego del «escondite inglés». Una, dos y tres, escondite inglés. (Martín Gaite 2009: 321)

Pero es la novela de *El cuarto de atrás* – como sub-produto de *El cuento* – la que desarolla este diálogo entre temporalidad e ímpetu narrativo en el que se encuentran las reflexiones más importantes por lo que se refiere a la poética de Carmen Martín Gaite. Una vez más, la experiencia americana pone en marcha la voluntad de reflexionar sobre la tarea de la escritura, partiendo de un estado de ánimo conflictivo como estímulo de comprensión poético-literaria tras la herencia de *El cuarto de atrás*. Efectivamente, como la autora apunta en el *Cuaderno* 14 en el primer trimeste de 1975, período de intenso trabajo para *El cuento*, aparece el interés por «Variaciones sobre un tema. El paso del tiempo. El escondite inglés, tramos irrelevantes. Descubrir estos temas a través de mi propia literatura» (2002a: 355). Pero la primera realización narrativa de estos intentos se observa tres años después con la publicación de *El cuarto de atrás.*

En la novela, el 'escondite inglés' es el argumento de la conversación con el hombre de negro. Es parte de un recuerdo infantil de la protagonista-narradora con implicaciones autobiográficas y literarias porque C. se apropia de la percepción del tiempo que tiene la autora a partir del juego:

> - [...] Pasaba de una manera tramposa, de puntillas, el tiempo; a veces lo he comparado con el ritmo del escondite inglés, ¿conoce ese juego?
>
> -No. ¿En qué consiste?
>
> -Se pone un niña de espaldas, con un brazo contra la pared, y esconde la cara. Los otros se colocan detrás, a cierta distancia, y van avanzando a pasitos o corriendo, según. El que tiene los ojos tapados dice: «Una, dos y tres, al escondite inglés», también de prisa o despacio, en eso está el engaño, cada vez de una manera, y después de decirlo, se vuelve de repente, por ver si sorprende a los otros en movimiento; al que pilla moviéndose, pierde. (Martín Gaite 2012a: 97)

En la dimensión del juego, la temporalidad se deshace de la cronología para acordarse con las vivencias del sujeto y su esfera emocional. El ritmo del tiempo subjetivo no es constante porque su paso depende de la modalidad con que el individuo vive la experiencia. Por ello la protagonista-narradora-autora se siente como si estuviera jugando durante toda su vida al escondite inglés (Gras 1998: 6), en que el tiempo transcurre sin control: «a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar» (Martín Gaite 2012a: 102).

La desorientación del sujeto se origina porque en el momento de la escritura, cuando se vuelve la vista atrás, es complicado «ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después» y enfrentarse con el pasado que ya no se controla: «imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento» (Martín Gaite 2012a: 102-103). En Nueva York Carmen Martín Gaite vive una sensación análoga y reproduce visualmente lo que había expresado con la imagen verbal en *El cuarto de atrás*. Quien juega con ella al escondite inglés es ahora una mujer, tal vez la modelo de un desfile de moda sacado de una revista, que se reproduce dos veces en posiciones distintas pero vestida con el mismo traje blanco de falda larga y estrecha, y una chaqueta de encaje del mismo color. Las imágenes están colocadas sobre la hoja del mes de noviembre de 1980, que es la sinécdoque visual del paso 'inaprensible' de los días en la estancia neoyorquina. La división en casillas de la página del calendario, visto en perspectiva, y el diferente tamaño de los recortes de la mujer, además de crear profunidad en el collage, dan la imprensión de que se trata de un tablero de juego en el que la mujer representada está participando. Doble de la autora, o sea, proyección visual de su estado de ánimo en Nueva York, la modelo parece avanzar tanto en el espacio como en el paso de los días, contenidos en cada casilla, mientras la autora, desde el punto de vista del observador, puede sorprenderse a sí misma como una imagen fija e inmovil porque tiene el papel del jugador con 'los ojos tapados' en el juego del escondite inglés.

En el ángulo inferior derecho de la página, está la imagen de una caja de madera de *Coca Cola*, un fragmento que parecer ser extraño con respecto al conjunto. Pero al insertarlo en el collage, de alguna manera, la autora cerraría el discurso sobre la dificultad de escribir con una invitación sacada del mundo alimentario estadounidense. El recorte se presenta como el punto ortográfico del montaje, un sello conclusivo que, como se escribe en un lado de la caja, con letras rojas de molde, la invitación – o la orden – es evidente: «DRINK *Coca Cola* IN BOTTLES» (Martín Gaite 2005: 70). La famosa bebida vincula el collage a una espacialidad definida, al ser uno de los símbolos más amados y conocidos de Estados Unidos. Además, en el montaje el fragmento podría funcionar como aliciente para la escritura, una bebida que remite a la materialidad de la vida

cotidiana de la autora en Nueva York (Pittarello 2016), tal como pasa con el recorte de los dos envases de *Coffee Rich* en el collage «17 de noviembre 1980. *Retahíla con nieve en Nueva York*» (Martín Gaite 2005: 72). En este caso, son los efectos de la cafeína los que podrán ayudar a la autora a quedarse despierta y a mantener la energía necesaria para reanudar la escritura al compás del tiempo.

En el collage, la autora desea pasar el tiempo, atraparlo como una «mariposa» fugaz. Dado que a lo largo de la obra narrativa y metaliteraria de Carmen Martín Gaite el insecto de la mariposa se vincula siempre con el ímpetu narrativo, queda evidente que en el montaje la inspiración es fugaz porque sucumbe al tiempo y a la voluntad de controlar su paso. Algo parecido a lo que se escribe en *El cuento de nunca acabar* al entender la escritura como un ejercicio de lo fugaz porque «la palabra es evanescente: la palabra es revelación momentánea, epifanía. Al producirse deja detrás de sí misma la estela de su fugacidad» (Martín Gaite 2009: 257). Sin embargo, bien se sabe que, entre sus apuntes puestos como conclusión de *El cuento de nunca acabar*, la autora entiende la importancia de dejar volar la palabra porque «ha nacido para volar. Que nadie la coja» (2009: 257). Así, la reflexión que sigue parece un comentario negativo del collage y del deseo que representa. A partir de *El cuarto de atrás*, en efecto, la autora intenta renegar de las «actitudes de lealtad, de mantenimiento a ultranza de lo dicho, de coherencia forzada» porque «nos dejan en los dedos el polvillo de las alas de las mariposas que no logró escapar y que ahora se agita con un alfiler atravesándole el cuerpo» (2009: 257). El deseo de atrapar la palabra-mariposa y dominar el tiempo-reloj/rueda – lo que remite al deseo de 'abarcarlo todo', explicado en el primer capítulo – es precisamente el motivo de la muerte de cualquier inspiración creativa valiosa.

Por ello, la composición visual del collaje sobre el juego infantil se explica mejor si se piensa en cómo se describe en la novela *El cuarto de atrás* y si se evocan las consecuencias inesperadas a las que lleva el discurso sobre el escondite inglés, quizás aprendizaje narrativo más importante para C. Sin duda, *El cuarto de atrás* es el resultado narrativo que mejor soluciona, hasta aquel entonces, el enfrentamiento con el paso del tiempo porque su narración hace de la fugacidad de las impresiones la fuente primaria de creatividad. De esta manera, la presencia de *El cuarto de atrás*, en el collage, funciona como recordatorio de una práctica contraria que pone precisamente en relación el juego del escondite inglés con la imagen del vuelo de las mariposas.

En la novela, después de haber introducido el argumento de 'el escondite inglés', invitada por el hombre de negro, C. observa: «en cuanto veo mi letra escrita, las cosas a que se refiere el texto se convierten en mariposas disecadas que antes estaban volando al sol. Es precisamente lo que me pasa cuando me despierto de un sueño» (2012a: 107). O sea que C. entiende la insuficiencia del *logos* en la representación de la totalidad de la experiencia. Tanto si se trata de un recuerdo

como de un sueño, el intento de C. sería el de escribir manteniéndose en un perenne estado fronterizo entre el sueño y el despertar, un momento de vigila en que es todavía posible entender el mundo a través de la clave que el sueño sugiere – es decir, su «rovesciamento dialettico, attraversare il già stato con l'intensità di un sogno per esperire il presente come il mondo della veglia a cui il sogno si riferisce» (Benjamin 2000: 913-914).

Para hacerlo, en suma, Carmen Martín Gaite debe acoger la sugerencia que el hombre de negro le hace a C. en torno al libro que tiene planeado escribir con el fin de recuperar la vida durante la Guerra Civil y la dictadura de Franco, «desde el punto de vista del escondite inglés» (Martín Gaite 2012a: 119). C. tendría que «partir del tema de la escasez», porque cuando se carece de algo «hay que hacer durar lo que se tiene [...] un enser fundamental para la superviviencia la cuida, la rumia, le saca todo su jugo» (2012a: 152). El interlocutor de la protagonista-narradora-autora adopta las palabras que ella escribe en un artículo suyo sobre las canciones de la posguerra como prueba de que ella ya tenía descubierto el camino por emprender. Análogamente, la 'escasez' de inspiraciones literarias sufrida en el período neoyorquino, tal como testimonia el collage, forma parte de esos momentos en que, ante la dificultad de atrapar el tiempo, «acometen las ganas de escribir, de trasformar en otra cosa la percepción de haberse adueñado del momento y estar contectando, a través de una intuición fulminante, lo visible con lo oculto» (2009: 320). Para Carmen Martín Gaite, así, el paso del tiempo provoca angustia, pero en realidad «el presente habitado» es «la única morada que uno tiene» y «vivirlo es lo único que te compensa del deterioro» (2009: 320).

2. En busca del interlocutor de *El cuarto de atrás*

Con respecto al papel del interlocutor ideal en la obra de Carmen Martín Gaite, hay muchos estudios críticos. De forma general, según la autora, para relatar la experiencia se necesita un interlocutor concreto a quien dirigirse. En *El cuarto de atrás* también, el deseo de recobrar las memorias de la infancia se vincula al de llevar a cabo una conversación apasionada que recupere los «materiales olvidados [...] almacenados en el cuarto de atrás» (Martín Gaite 2002a: 198). Pronto se observa que, a lo largo del proyecto de la novela, la autora quiere asociar el intento de investigación del pasado con un esfuerzo de escritura autobiográfica (2002a: 234) a través de la realización de una «entrevista imaginaria» (2002a: 312). Además, tras su publicación, Carmen Martín Gaite se da cuenta en seguida de que la presencia del misterioso visitante es crucial para el desarollo de la narración imaginativa que identifica a la novela:

> En mi última novela *El cuarto de atrás,* la situación enconada de soledad y de insomnio que me llevó a escribirla, me hizo imaginar en principio a un visitante pasivo e inocuo que se limitara a

> escuchar lo que aquella noche yo tenía necesidad de contarle a alguien. Si hubiera rechazado la autonomía que este personaje tomó casi inmediatamente, rebelándose e imponiéndose a mi imaginación – no sé en nombre de qué resortes – como algo más que un oyente sumiso y abstracto, creo que el libro no hubiera tomado esos rumbos que lo caracterizan y que quebraron el molde mucho más pobre y menos imaginativo del proyecto inicial. Es el libro que más me ha ido de las manos y, por eso mismo, del que he aprendido más cosas, el que más me ha hecho rectificar y poner en cuestión mi narración egocéntrica. (Martín Gaite 2002a: 324)

El papel del interlocutor del 'hombre de negro' es todavía tema de investigación reciente para conocer su función narrativa en *El cuarto de atrás*. En esta dirección, el análisis de *Visión de Nueva York* puede aportar nuevos elementos de reflexión. En particular, en el collage realizado el 22 de noviembre de 1980 la autora recupera el tema del interlocutor misterioso de *El cuarto de atrás*, identificándolo con Tzvetan Todorov (Martín Gaite 2005: 77). La autora conoce a Todorov durante una conferencia en la Columbia University en que el estudioso había dado una ponencia sobre su reciente trabajo *La Conquête sémiotique de l'Amérique,* como indica el pequeño recorte didascálico en el ángulo inferior derecho de la página. Pero para la autora, el encuentro origina una iluminación que remite a la novela de *El cuarto de atrás* y, por ello, se apunta en seguida a través del collage. La realización visual surge de la toma de conciencia de que «He conocido a Todorov, y me parece, casi seguro que era el hombre de negro» (2005: 77). En la lógica del collage, como en el espacio narrativo de *El cuarto de atrás*, no hay reglas bien definidas y se puede asimilar la identidad de una persona real con la de un personaje de fantasía porque, como afirmará en una entrevista de 1981: «el lector nunca sabe, ni yo tampoco, si ha venido a visitarme de verdad o no» (Gazarian Gautier 1981: 10). Así, como prueba de que es posible confundir la realidad y la ficción incluso en la cotidianidad y de que no hay que tener miedo de reconocerlo, en el collage la autora lleva a cabo una narración diarística en que lo íntimo y lo habitual se unen con la reflexión literaria y forman parte del mismo discurso, que es a la vez autorreferencial y metanarrativo. Al combinar el medio verbal con el visual, en particular, la autora recrea en la disposición de los recortes la relación tanto personal como narrativa con la literatura fantástica.

A diferencia de los montajes anteriores, en este caso no hay un título bien reconocible pero es posible individualizar a primera vista los elementos que dan las informaciones fundamentales para entender el argumento principal del collage. Colocados en dos ángulos diagonalmente opuestos, dos recortes de periódico – tal vez, procedentes del mismo artículo por el parecido en el tamaño de las letras de molde y el mismo punto de color naranja del fondo – indican la colocación espacio-temporal de la conferencia, la fecha – «SATURDAY, NOVEMBER 22nd» – y el lugar con las instituciones organizadoras y el argumento de la conferencia – «Tzvetan TODOROV, Columbia University and Centre National de la Recherche Scientifique, Paris *La Conquête sémiotique de l'Amérique*» (Martín Gaite 2005: 77). Del mismo color es también el fondo del fragmento que ocupa

la diagonal de la página (del lado izquierdo inferior al ángulo derecho superior) y muestra, en letra de molde en mayúsculas, una cadena de palabras aparentemente idénticas: «LECTEURSLECTURESLECTEURS» (2005: 77). En realidad, 'lecteurs' se distingue de 'lectures' y se trata respectivamente de las palabras francesas por 'lectores' y 'lecturas', pero también podría remitir a la traducción inglesa de 'lectures' que significa 'conferencias'. Jugando con la casi homonimia de las palabras y sirviéndose de su diferente pronunciación la autora engendra en una secuencia verbal múltiples significados, todos pertinentes a la reproducción visual de sus pensamientos que, en este caso, podría funcionar como el título del collage. El recorte destaca también por su colocación y por el tamaño y tiene un valor especial no solo porque divide idealmente el montaje en dos apartados, sino también porque con él entran en relación la mayoría de los fragmentos. De hecho, es a partir de la reflexión en torno a las lecturas y a la conferencia de Todorov que la autora, en cuanto lectora, ha originado su collage.

En la parte superior izquierda se encuentra el icono visual del estado de ánimo de la autora en el instante presente. Hay que seguir la dirección de lectura de la cadena verbal – de izquierda a derecha – para observar cómo funciona la relación dialéctica entre los recortes. Primero, la imagen de una mano derecha en un guante de seda negra enseña una carta escrita a mano en letra cursiva. Al colocarse en correspondencia de la palabra 'lecteurs', el recorte es sinécdoque del acto de lectura y del conocimiento que aporta. En el fragmento siguiente, dos manos en guantes de seda negra colocadas sobre el binomio lectores-lecturas/ponencias, en cambio, enfocan el objeto que sostiene: su forma y su material denotan que se trata de algo valioso y frágil como para tocarlo con guantes de seda. Es el elemento más grande del apartado y la carta queda sustituida por esa estrella transparente que las manos sostienen. El observador tiene un doble reto, poner en marcha su competencia perceptiva para sentir el estupor del descubrimiento evocado por la estrella; pero también tiene que hacer un esfuerzo intelectual para entender que la relación entre la carta y la estrella remite a los descubrimientos que la autora hizo a través de sus lecturas, de la obra de Todorov en este caso, y de la novela *El cuarto de atrás.*

Efectivamente, el vínculo entre el *El cuarto de atrás* y el momento presente en Nueva York se hace explícito a través de la dimensión temporal. Domina el conjunto un reloj de la pared, en un marco de madera oscura, colocado en el medio de la página, que podría señalar la hora en que se está realizando el collage pero que tiene mayor valor semántico si se considera como un objeto con función de *kairós,* el momento oportuno para llevar a cabo una acción, como analiza Pittarello (2016). Efectivamente, el reloj, en cuanto símbolo universal del tiempo, podría remitir también a su empleo en *El cuarto de atrás* y abrir paso a esa dimensión temporal ajena a las leyes de medida tradicional, en que todo puede acontencer. El hombre de negro no lleva el reloj (2012a: 70) y la

ausencia de orientación temporal de C. será la condición necesaria para que pueda aprender a habitar el tiempo sin agobio (2002a: 178). En todo caso, el collage crea una dimensión temporal compartida entre la realidad y la ficción.

Por un lado, *El cuarto de atrás* es la realización ficticia de un deseo narrativo de la autora, el de convertir en literatura su lectura de la obra de Todorov. La novela, de hecho, se realiza como producto de las reflexiones que la autora hace tras la lectura de *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov. Como apunta en el *Cuaderno* 17, crucial para observar el trabajo sobre la novela, la autora se plantea el objetivo de escribir una historia de memorias autobiográficas «en forma más simple y escalofriante a la vez. Menos introspección, menos claves para el lector de que estoy escribiendo una novela fantástica» (2002a: 391). Como recuerda Blanco López de Lerma, la autora estaba pensando en *Pesquisa personal*, título originario de *La reina de las nieves,* pero es *El cuarto de atrás* el que llega a ser el producto en que consigue «reframing the science fictional aspects more as literature of the fantastic» (2013: 86).

Bien se sabe que la novela no es el primer intento de escritura fantástica de Carmen Martín Gaite. En *El libro de la fiebre* está la primera «llamada de lo fantástico» (Martín Gaite 1993: 19) después de la lectura de Todorov, pero es un «intento fallido» porque no se logra publicar, con excepción de algunas partes en *La hora*. Como indica en el prólogo de su primera edición en 2007, *El libro de la fiebre* se escribe durante el verano de 1949, después de cuarenta y nueve días de fiebres altas por el tifus y muchos delirios. A pesar de que la novela corta *El Balnerario* tuvo un éxito mayor, tanto como para ganar el premio Café Gijón en 1954, es *El libro de la fiebre* la obra en que piensa la autora para renovar su escritura narrativa antes de *El cuarto de atrás*: «¿Empezar por *El libro de la fiebre* y contar su evolución y su historia? Tal vez fuera un posible elemento inicial del que se degajarían todos los posteriores» (2002a: 355). Efectivamente, en *El Balnerario*, como la autora escribe en *El cuarto de atrás*, fue «demasiado razonable», sobre todo en la segunda parte, en que la ambigüedad se pierde con «una descripción realista del balneario» (2012a: 55). Mientras en *El libro de la fiebre*, come ha destacado José Teruel, un libro críptico y caótico pero en que «está el germen de su proyecto literario» (2010: 35), se recogen los distintos *leitmotiven* de su obra posterior. «De naturaleza ambigua y fragmentaria» la escritura de la novela se aleja del «realismo acomodaticio» (Fiordaliso 2014: 14) porque es «una exploración sobre los límites entre lo cierto y lo incierto, sobre lo que pasa de verdad y lo que cree uno que ha pasado, sobre las fronteras entre lo vivido y lo escrito» (Teruel 2010: 37).

De *El libro de la fiebre* Martín Gaite escribe que «en plan poético y surrealista, trataba de rescatar las imágenes de mis delirios» (Martín Gaite 1993: 19), pero, a pesar del entusiasmo de la autora, el libro no le gustó a su futuro marido, el escritor Rafael Sanchez Ferlosio, por resultar vago

y caótico en la lectura. Carmen Martín Gaite decide no publicarlo, pero en 1975 la autora comprende el motivo de su incomprensión: «ahora toco la verdad [...] era distinto lo que veía que aquello en lo que se convirtió». Y añade, «tal vez es que lo subjetivo en puro alud de tal no puede contarse, se deshace, se necesitan puntales, ardides artificios, y mucha disciplina, haberlo uno visto con distancia» (2002a: 355). De la misma forma, en el collage, la carta, objeto que remite a la materialidad de un intercambio interpersonal – narración a la vez autorreferencial y subjetiva pero también atenta a su interlocutor como la de *El cuarto de atrás* – se metamorfosea en un objeto de procedencia misteriosa sin función práctica – la estrella – que solo podría ser un instrumento útil en un cuento fantástico. Es un prisma que ofusca la mirada sobre el mundo real y da acceso a lo maravilloso porque es símbolo de toda «mirada indirecta, falseada, subvertida» (Todorov 1981: 89). De la misma forma, en la novela la escritura está subordinada a esa mirada incierta que ya no se empeña en buscar lo normal y evidente en lo extraño.

Por otro lado, la confluencia de la ficción en la realidad permite que se le otorgue una identidad real al hombre de negro de *El cuarto de atrás*, un personaje ficticio. En este sentido, el collage hace aflorar una experiencia que C. vive en el primer capítulo de la novela y que es crucial para colocar la historia en el marco fantástico. En «El hombre descalzo», de hecho, es crucial que la protagonista y el lector perciban la ambigüedad de la situación y que se preparen a vivir la incertidumbre de «no saber si aquello que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca» (Martín Gaite 2012a: 53). Para alimentar la ambigüedad – «clave de la literatura de misterio» –, como iconiza el collage, C. encuentra por azar una carta en su habitación (2012a: 28). Como la estrella del recorte, el papel hallado «emite una extraña florescencia», y la protagonista se imagina que guarde el mapa de un tesoro. En fin, se trata de una carta escrita por un hombre cuya lectura hace presente su figura y permite un encuentro. Su identidad no se puede reconocer, pero C. manifesta el deseo de hablar con él – «si el tiempo real y el de los sueños coincidieran, cabría la posibilidad de que se encontrara conmigo un poco más allá» (2012a: 29). Es una reflexión intratextual y metatextual porque no solo se anticipa el encuentro con un hombre desconocido sino también el desarollo de la conversación – «es incalculable lo que puede ramificarse un relato cuando se descubre una luz de atención en otros ojos» – con sus temáticas principales: «nos pondríamos a cambiar recuerdos [...] saldría un cuento fresco e irregular, tejido de verdades y mentiras, como todos los cuentos» (2012a: 29). En *El cuarto de atrás*, como en el collage, una vez más, la autora juega con la incertidumbre entre la realidad y la imaginación para llevar a cabo una narración – sea verbal o visual – en que lo autobiográfico se entrelaza con lo metaliterario y lo ficticio: recordar la lectura de Todorov tiene un valor particular porque despierta el deseo de recuperar esa conversación exitosa como la entablada entre C. y el hombre de negro.

La anécdota de la conferencia no solo ha reafirmado el descubrimiento de lo fantástico de Todorov y la herencia literaria que guarda la conversación con el hombre de negro para la obra de Carmen Martín Gaite, sino que también convoca esa sensación de espera incierta en que se encuentra C. al final del primer capítulo. Como cuando era niña, C. percibe la «implacencia placentera» (2012a: 20) de pasar de la vigila al sueño pero la trasformación no se da completamente, y C. está destinada a convivir con su doble – el yo de la infancia – en la frontera entre sueño y realidad hasta el final de la novela. En este estado dúplice, C. adulta observa a la niña dormirse mientras se incorpora ella también: «me tumbo sobre la *carta*, las *estrellas* precipitan y aún tengo *tiempo* de decir "quiero verte, quiero verte" con los ojos cerrados; no sé a quién lo digo» (2012a: 32). Como en la novela este es el momento en que se da acceso definitivo al mundo misterioso – percibido de ahí en adelante desde la dimensión fronteriza entre el sueño y el despertar – en el collage, la experiencia personal del yo narrante franquea la frontera de la representación anectódica para entrar en el mundo maravilloso de la literatura. Pero para comprobarlo visualmente, hay que pasar al 'otro lado' del collage.

Así la autora, en el collage, hace pasar los bordes azules de la bola del mismo color en que la nota verbal está contenida, más allá de la frontera marcada por el recorte de la cadena verbal. Como icono visual de una trasformación, las letras escritas continúan en una pequeña carta azulada, colocada al centro del collage y en el apartado opuesto. En ella se apunta la cita intertextual de *El cuarto de atrás* – «no sé a quien lo digo» (2012a: 32) –, una expresión que la autora asume como propia al identificarse con el sujeto de primera persona de la protagonista C. La frase podría concebirse como epílogo verbal de la experiencia pasada. De hecho, como C., la autora translada verbal y visualmente sus impresiones – y sus fantasías – a medias entre la realidad y la ficción sin tener un interlocutor cierto. Pero es también el testimonio verbal de una voluntad compartida de 'ver' a este misterioso interlocutor, un deseo ya cumplido – en *El cuarto de atrás* – o que queda todavía por realizar en las obras futuras. La colisión entre el personaje ficticio y Carmen Martín Gaite se confirma definitivamente con la presencia de unos objetos sacados de su cotidianidad: el acto de lectura – representando metonímicamente por unas gafas redondas con montura sutil – colabora con el de la escritura de cartas de que el sobre blanco y un bolígrafo negro son metonimia visual. Como C. en *El cuarto de atrás*, incluso Carmen Martín Gaite en su habitación en Nueva York está a la espera de un 'hombre de negro' a quien dirigir su escritura, esencial como lo son las cartas para la investigación, dado que «sin el estímulo de un interlocutor concreto a quien dirigir esas quejas, peticiones, confidencias o declaraciones, muchos personajes del pasado no habrían dejado noticia de su vida ni de su alma» (2009: 247).

En el apartado inferior del collage, la aparición del hombre del sombrero negro ha ocurrido ya. A diferencia de *El cuarto de atrás*, sin embargo, el encuentro no se da en forma de entrevista, cara a cara, sino que se visualiza como una convivencia en el espacio del collage entre los dos sujetos. Su encuentro queda posibilitado por la lectura de la novela, presente en el collage como libro, colocado sobre un diván claro, con las tapas abiertas y la portada a la vista, en que se lee en letra de molde el título de «El cuarto de atrás». En el lado derecho del collage, el hombre del sombrero negro ocupa casi totalmente el lado vertical de la página mientras a la izquierda la imagen de la autora se capta en un estado de reposo – no se sabe si está despierta o durmiendo porque no se le ven los ojos – dado que está tumbada en el diván claro y tiene la cabeza apoyada en un colchón de rayas oscuro. Las dos imágenes están en blanco y negro (a excepción de los objetos que se analizarán más adelante) y se conectan por el objeto alargado y estrecho que el hombre de negro lleva en la mano derecha. El objeto, tal vez un bastón de madera, no solo es el punto de encuentro entre los recortes, sino que también se parece al palo negro que la autora aprieta entre las manos. Tal vez colocado por remitir al camino compartido, es el único elemento visual que tienen en común.

La imagen del hombre del sombrero, vestido con un elegante traje y una larga gabardina que deja entrever la camisa clara y la corbata oscura, se sobrepone al recorte de una gran cucaracha negra. La relación icónica con *El cuarto de atrás* y la literatura fantástica es inmediata, y la vinculación entre el 'hombre del sombrero' y Todorov es explícita. Ya Lipman Brown, en uno de los primeros estudios sobre *El cuarto de atrás*, no tiene dificultad en encontrar la identidad entre el personaje misterioso y el insecto, primero, por el parecido de los ojos – «tiene el pelo muy negro, un poco largo; sus ojos son también muy negros y brillan como dos cucarachas» (Martín Gaite 2012a: 36) – y, segundo, porque la aparición del insecto anticipa la llegada y la desaparición del hombre de negro en la habitación de C. (Lipman Brown 1981: 14). Baste con recordar el momento de encuentro entre los personajes delante del ascensor y la convergencia entre el miedo que siente C. «de ver aparecer a la cucaracha», de la que acaba de huir en el vestíbulo del piso (Martín Gaite 2012a: 34) y la aparición del hombre que «vestido de negro sale y se queda mirándome de frente. Es alto y trae la cabeza cubierta con un sombrero de grandes alas, negro también» (2012a: 35). Son las únicas descripciones del personaje misterioso pero al lector no le sirve conocer su semblante: lo más importante es conocer su papel en el desarollo de la novela.

Para ello, la superación del miedo a las cucarachas es un elemento clave en la novela de que dispone el lector para comprender que, a lo largo de la noche, ha ocurrido un cambio en la protagonista. Al comienzo de la novela, el miedo a las cucarachas es sinécdoque del temor que C. tiene por las apariciones misteriosas «sobre todo cuando pienso que van a aparecer, lo que más

terror me da es la forma que tienen de aparecer cuando se está pensando en ellas y de arrancar a andar a toda prisa, son imprevisibles» (2012a: 36). Evidentemente, la descripción de ese miedo tiene implicaciones metaliterarias que se vincularán a otros temores que tienen que ver con todo lo que en la vida y en la literatura aparece y sale del control del sujeto, como el «miedo a perder el hilo» (2012a: 38) o a las tormentas «cuando está nerviosa» (2012a: 40). Como ya se ha dicho, el mayor reto del hombre de negro es el de ayudarla a superar sus medios y a aceptar que «no se puede entender todo» (2012a: 40).

Todo esto y mucho más, sin embargo, puede quedar recogido en la asociación intertextual, a lo mejor más inmediata, entre la cucaracha y *Die Verwandlung* de Franz Kafka, la obra-símbolo de la literatura fantástica del siglo XX y el autor estudiado y celebrado en el estudio de Todorov sobre el género. Dado que no es este el ámbito para tratarlo y existen muchos estudios al respecto, baste con decir que en la novela la autora aplica los principios y las temáticas del género fantástico como Todorov los explica en su *Introduction à la littérature fantastique*. En el comienzo de la novela, la protagonista tropieza literalmente en el libro de Todorov – «me hizo perder pie» (2012a: 27) – y recupera la promesa hecha al autor francés, cinco meses antes, de escribir una novela que tratase de «los desdoblamientos de personalidad, de la ruptura de límites entre tiempo y espacio, de la ambigüedad y la incertidumbre» (2012a: 27). En efecto, *El cuarto de atrás* es el resultado del desarollo de estos argumentos pero pone también en práctica los principios fundamentales para crear la impresión fantástica, es decir, el tiempo en que el sujeto se queda en la vacilación ante el acontecimiento del «"misterio", lo "inexplicable" lo "inadmisible" en la "vida real", o en el "mundo real", o bien en "la inalterable legalidad cotidiana"» (Todorov 1981: 20). Se trata del común conocimiento de las leyes naturales de la realidad para el personaje y el lector, y en consecuencia de un común estado de incertidumbre para entender lo sobrenatural; y tiene que ver con la imposibilidad de aportar una interpretación alegórica de los elementos inexplicables del relato.

En cuanto a Kafka, representado indirectamente por la cucaracha, hay que recordar que Todorov considera su obra como la prueba de lo «fantástico generalizado» (1981: 126). Su obra deja comprender mejor la literatura en sí porque en sus relatos fantásticos lo sobrenatural pasa de excepción a regla y enseña como la literatura no «vive sino en lo que el lenguaje cotidiano denomina, por su parte, contradicciones» (Todorov 1981: 125). Si en *El cuarto de atrás* la intertextualidad con el autor de Praga queda evocada solo a través del insecto fantástico, se ha reconocido que de ahí en adelante Carmen Martín Gaite trata de «ir más allá de la capa visible de la realidad» (Valcárcel 2010: 26) y de suspender cualquier deseo de «distinguir las cosas que se han soñado de las que han sucedido se convierte a veces en una tarea tan desconcertante como inútil»

(Martín Gaite 1993: 166). Como Kafka, la autora concibe la literatura desde su paradoja – la de «llegar a ser posible en la medida en que se vuelve imposible» (Todorov 1981: 125) – o sea, como «un desafío a la lógica: un acoso a ella desde regiones oscuras y subterraneas» (Martín Gaite 2002a: 390) y «no un refugio contra la incertidumbre» (Martín Gaite 2012a: 55). Asimismo la autora conseguirá enriquecer sus novelas con 'brechas en la costumbres', título de su discurso en la conferencia sobre el género fantástico en 1990, es decir con esos momentos en que acontece «algo muchas veces insensible que ha tranformado la visión que el protagonista tenía del mundo» (Martín Gaite 1993: 158).

De este modo, el collage es el icono visual de una brecha en la costumbre, por decirlo con las palabras de la autora, de «un descubrimiento, a veces banal y fortuito, pero que provoca – y eso es lo importante – un nuevo punto de vista, un impulso sin control» (Martín Gaite 1993: 158). Este paradigma de lo fantástico acontece en la cotidianedad de la autora como despertador imprevisto que le proporciona una mirada al revés, que asigna un nuevo punto de vista, tal como había pasado en el mundo literario de C. Como su protagonista, es la autora ahora la que se observa en el fragmento del collage durante el vaivén entre pasado y presente, en una dimensión en que opera el poder de la imagen dialéctica y en que el tiempo es un torbellino de visiones al que entregarse en dirección opuesta (Cfr. Benjamin 2000). Es por ello por lo que, por ejemplo, como C., la autora parece que perciba con la cabeza, tal como se enseña en el collage, el tacto de «la colcha, una tela rugosa de tonos azules» de la cama de su cuarto cuando era niña y estar echada en esa cama que se convertía en diván donde le gustaba tumbarse imitando a las mujeres que invidiaba «por escribir novelas cortas, mujerese de miradas soñadoras [...] despiertas, esperando algo» (Martín Gaite 2012a: 22-23).

A través de la lectura de la novela, la autora vive de nuevo esa sensación de espera y lo enseña visualmente. Se trata de una sensación de «expectativa de la prodigiosa mudanza» (2012a: 20), como antes de entrar en el circo, cuando iba de niña con sus padres, y sentía una «impaciencia placentera», una mezcla de «temor» – «porque podían mirarme los leones» –, de «avidez y audacia y, sobre todo, un sacarle gusto a aquella espera, vivirla a sabiendas de que lo mejor está siempre en esperar» (2012a: 20). Asimismo, en el collage, le aparece a la autora, en forma de escenario detrás del diván, la imagen de un león de pie, con la larga cola extendida, y la cara mirando abajo. El animal aparece justo encima de la autora en una posición especular en que sus caras están del mismo lado, como si estuvieran delante de un espejo. En *El cuarto* se ha visto que el espejo, como umbral del sueño y puerta al pasado, favorece la entrada en el mundo al revés y pone en marcha la conversación con el hombre de negro, 'el buen espejo' (cfr. Bleeker 2006; Paoli 1998; Fraguero Guerra 1998). De la misma forma, en el collage este escenario es el icono visual de la especularidad

y del encuentro del doble que cualquier viaje comporta, tanto si accede a la dimensión onírica como al mundo de las memorias.

El cielo rojizo, como del atardecer, la luna llena y el paisaje de dunas sin vegetación, podrían evocar también la atmósfera creada por el bolero «*Ven que te espero en el Cairo*» que se cita en la novela. Se trata de un bolero cantado en la revista musical *Luna de miel en el Cairo,* estrenada en 1943, parte de la cultura musical española durante la época franquista. La cita intertextual evoca un «exotic escape» (Sieburth 1990: 80) para la joven C. que al escuchar la canción, entrecruzando la mirada con el chico del que se había enamorado durante la estancia veraniega en el Balneario de Cabreiroá, se fuga de «la mediocridad de la posguerra» (Martín Gaite 2012a: 53):

> *Ven, que te espero en El Cairo,*
> *Junto a la orilla del Nilo;*
> *La noche africana,*
> *Sensual y pagana,*
> *Será testigo mudo de nuestro amor...*
> (Martín Gaite 2012a: 52. Cursiva original)

En el collage, es evidente que no se trata de una cita intertextual, pero el recorte evoca la atmósfera exótica africana de la novela – la presencia del león, los atardeceres nítidos y las vistas sin rastro de huella humana –, como si, en este caso, tras la lectura de «El cuarto de atrás» se hubiera puesto en marcha un desplazamiento a través del recuerdo o del sueño. Si en la novela es posible saber que C. ocupa la espera del encuentro amoroso con un viaje onírico, «en aquellos istantes se concentraron todos los sueños, aventuras y zozobras del amor imposible» (Martín Gaite 2012a: 53), en el montaje nada se explica porque todo lo que sirve está a la vista. La lectura del observador debe recontextualizar los fragmentos en el discurso del collage para acceder al sentido oculto. La carta que denota una ausencia de interlocutor y que expresa el deseo de un encuentro; la atmósfera exótica como huida de la realidad y las dos figuras humanas co-presentes del collage dan acceso a un discurso que conjuga el deseo de amor con el propósito literario. En ambos casos, de hecho, C. y la autora están a la espera de algo, la dimensión inicial de deseo que siempre es «veglia e attesa» (Recalcati 2012: 17) de la satisfacción de «una mancanza que sospinge la ricerca: il desiderio si nutre del segno del riconoscimento, della parola che viene dall'altro» (Recalcati 2012: 52-53).

De hecho, la falta del interlocutor en cuanto búsqueda del enamorado ausente es un *leitmotiv* de *El cuarto de atrás* que remite también a la relación entre C. y el hombre de negro. Al conectarse con el acto de recibir cartas de amor – «el papel doblado» del hombre descalzo (Martín Gaite 2012a: 28-32) o las cartas del chico de Oporto –, la búsqueda del enamorado no solo es un pretexto narrativo para incluir en su discurso metaliterario la herencia de las novelas rosas (cfr. Sieburth 1990), sino también un mecanismo que describe la relación entre la autora y Todorov, en cuanto representante del género fantástico, como un desenlace amoroso. Por ejemplo, C. declara su deseo

amoroso por el hombre de negro – «atreverme a apoyar la cabeza en su hombro» (2012a: 42) – asumiendo las palabras del discurso de una novela rosa recogida en la revista para mujeres *Lecturas*. Es verdad que, como describe Martín Gaite a Gazarian Gautier, la conversación «se alimenta de una cierta vena de erotismo, como de un fluido de sensualidad» (Gazarian Gautier 1981: 10), pero no hay duda de que el argumento amoroso es un recurso metanarrativo: el miedo que desaparece y la tentación experimentada en presencia del hombre de negro (Martín Gaite 2012a: 42-43) tienen implicaciones literarias. Es justamente cuando C. cita al bolero español que el enamoramiento se emplea para trasladar el discurso amoroso – las conjeturas inútiles y la ambigüedad de saber si el amor es correspondido – a la reflexión literaria en torno a la incertidumbre.

Dado que el acto de habla solo se reconoce cuando alguien lo escucha (Recalcati 2012: 58), de la misma forma, la búsqueda del interlocutor es la condición sin la cual no se escribiría la literatura. Entre los estudios críticos, la relación entre C. y el hombre de negro se compara con el amor natural formativo pero imprevisible (cfr Zanetta 2002), con un pacto diabólico (cfr. Oechler 2007: en red), o con la inspiración de un hombre-musa, necesaria para llevar a cabo un discurso autorreferencial a la vez peligroso – «en libertad, desordenado, provocador de la memoria» (Gutiérrez Estupiñán 2002: 202) – y terapéutico para reconstruir la individualidad del sujeto implicado. En todos los casos, sin embargo, es el éxito de la interlocución lo que genera la novela y la presencia del hombre de negro, antes que nada, tiene que concebirse como el «recurso narrativo que asegura la conversación y permite la autoexploración de C.» (Jurado Morales 2003a: 206). Así lo amoroso no es nada más que el reflejo de un deseo de reencuentro literario con el hombre de negro en cuanto interlocutor adecuado que posibilita el «juego del relato» (Gras 1998: 2) con las sensaciones que esto comporta. En *El cuento de nunca acabar*, Carmen Martín Gaite habla del interlocutor como de un taumaturgo amoroso, «promotor de esa narración magnífica sobre nosotros mismos» que enciende «esa chispa alertagada del "yo" disperso que había perdido el deseo de volver a atar los cabos de su narración egocéntrica» (Martín Gaite 2009: 294). La narración, además, como la relación amorosa consiste en la sorpresa, en la incapacidad de prefiguración y en el enfrentamiento a lo imprevisible (2009: 34). De la misma forma, en la novela, el hombre de negro funciona como amante que «despierta pasiones, del tipo que sean» y es «levadura» que lleva el «discurso por caminos no previstos» (2009: 302).

Asimismo, en el collage, la cita intertextual con el primer capítulo evoca «the two principal aims of the book» (Sieburth 1990: 78): por un lado, el deseo de comunicar y encontrarse con el enamorado del pasado, el hombre descalzo; por otro, la voluntad de recuperar las sensaciones del pasado y darle representación. El encuentro deseado, en el collage, coincide evidentemente con la

recuperación de la 'amistad' con Todorov y su literatura fantástica, durante el periodo de crisis y todos los elementos visuales que se montan en el collage, así, remiten a la satisfacción de este deseo literario. Una forma de hallar un camino literario que, parecido al emprendido con Todorov en el *El cuarto de atrás,* trataría de realizar 'brechas en la costumbre'. Solo a través de este encuentro se alimentaría la creatividad literaria – como lo enseña la presencia de fértiles rosas rojas que rodean el recorte en el que se encuentra la autora con *El cuarto de atrás.*

En suma, el collage podría funcionar como recordatorio de la herencia de la literatura fantástica y como estímulo para el futuro narrativo. Para ello, se reproducen en el collage dos objetos que en *El cuarto de atrás* se quedaron en la habitación de C. después de la desaparición del hombre de negro. Por un lado, la cajita dorada colocada en el brazo derecho del diván-cama que en el collage sigue siendo «el símbolo de la memoria» pero también de lo fantástico (Gazarian Gautier 1981: 10): guarda el recuerdo de la conversación con el hombre de negro – «me la regaló un amigo» (Martín Gaite 2012a: 175) –, pero también sirve para que se haga de la incertidumbre el requisito fundamental de una novela fantástica. Por otro lado, está el libro de *El cuarto de atrás*, en la parte opuesta de la de la cajita dorada, que en la conclusión de la novela es un «bloque de folios numerados» y ocupa «el sitio donde tenía el libro de Todorov» (2012a: 177), mientras que en el collage, en cuanto prueba del cumplimiento de una promesa narrativa, es acicate para una nueva forma de escribir.

3. En la frontera de *Visión de Nueva York* y *El cuarto de atrás*

La presencia en *Visión de Nueva York* de apuntes 'en plan collage' que remiten a una obra crucial como *El cuarto de atrás* no hace nada sino reafirmar el valor de la experiencia americana, su papel de 'catalizador' en la toma de conciencia del cambio literario, y la vinculación entre la crisis experimentada durante la redacción de *El cuento de nunca acabar* y, como contrapunto, los logros narrativos de *El cuarto de atrás*. Se ha visto que, ante los alcances de la novela de 1978, no debe ser facil para la autora seguir atreviéndose a llevar a cabo una escritura que aceptase que «cosas raras pasan a cada momento» (Martín Gaite 2012a: 92) y que no siempre se pueden entender. Sin embargo, como testimonian los collages de *Visión de Nueva York*, la autora reflexiona sobre los contenidos de *El cuarto de atrás* precisamente en los momentos de crisis literaria más profunda. Para expresarse, el lenguaje visual y la disposición del collage, en estos momentos, son afortunadamente la única alternativa comunicativa. A través de estas realizaciones visuales, así, se puede acceder al conocimiento de la vida y de la literatura de Carmen Martín Gaite; se invita al lector a tomar el punto de vista de la autora, asumir su personal percepción de los espacios interiores que vive, del paso del tiempo que habita y del interlocutores que busca.

Como se ha visto a lo largo del análisis de los dos primeros collages en *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaite consigue crear una dimensión espacio-temporal abocada a la libertad. La escritura del 'cuarto de atrás' consigue expresar la identidad narrativa porque es un espacio «libre de las leyes de la física, en donde tiempos pasados, presentes, y futuros confluyen simultáneamente, reflejando y reflejándose» (Zanetta 2002: 569-570). Efectivamente, como explica el hombre de negro, «el error está en que nos empeñemos en aplicarles la ley de la gravitación universal, o la ley del reloj, o cualquiera otra ley de las que acatamos habitualmente sin discusión; se nos hace duro admitir que tengan ellas su propia ley» (Martín Gaite 2012a: 92). Por ello, en los primeros collages, se observa la herencia de *El cuarto de atrás* con respecto a la búsqueda de una dimensión espacio-temporal parecida a la hallada en 'el cuarto de atrás'. El cronotopo ideal para la autora se parece a la Isla de Bergai, al cuarto de atrás, a Cúnigan, es decir, a cualquier dimensión en que rigen el desorden y el azar, en que cualquier actividad, a partir de la escritura, pueda acoger la libertad de la imaginación. Aunque en Nueva York ha «vuelto a caer la cortina que defiende la puerta del cuarto de atrás. Ya se levantará otra vez cuando quiera» (2012a: 93). En esos momentos, Carmen Martín Gaite tal vez solo trata de recordar que la clave es seguir «relacionando el paso de la historia con el ritmo de los sueños» y escribir de «un panorama tan ancho y tan revuelto» (2012a: 93) ausente de leyes de ordenamiento espacial y temporal. Es una dimensión en que el desorden espacial de las cosas se percibe desde un tiempo fluido: «una habitación donde cada cosa está en su sitio precisamente al haberse salido de su sitio», en que «no hay nada que esté trastornado por el azar» (2012a: 93).

Sin embargo, como se ha visto en el tercer collage, nada de todo esto puede llevarse a cabo sin la presencia de un interlocutor que ayude a asumir el reto más complicado de la literatura, eliminar las distancias entre el mundo de los sueños y el de los recuerdos. Ni siquiera la aceptación del desorden o de la fugacidad de las cosas hubiera podido llevarse a cabo. En *El cuarto de atrás*, de hecho, C. aprende a escribir manteniéndose en un estado fronterizo entre la realidad y la fantasía gracias al encuentro con su interlocutor ideal. Pero, como enseña el tercer collage, lo que se añora en Nueva York es una conversación con un interlocutor de identidad bien definida, es Tzvetan Todorov y su literatura fantástica. Carmen Martín Gaite, como C., está a la espera de encontrar nuevamente a su interlocutor en una novela futura que, como en *El cuarto de atrás*, pueda ofrecer una literatura que proporcione a su lector un conocimiento de lo fantástico de la cotidianidad, o sea, las 'brechas en la costumbre'.

Los collages se convierten así en la prueba visual de la autonomía de un estado fronterizo entre el mundo real e irreal en que autobiografía y ficción, realidad y sueño, narración y metaficción sobreviven incluso en el ámbito extraliterario. Esta también es la herencia de *El cuarto*

de atrás, en que lo fantástico y lo histórico colaboran como marcos temáticos y estructurales para mostrar cómo la incertidumbre y la irracionalidad son «elementos intrinsecos tanto a la vida como a la literatura» (Cibreiro 1995: 41), parte de una misma naturaleza híbrida en que existen «realidades múltiples y diversas» (1995: 42). Al insertarse en lo metafictivo, además, lo fantástico da cuenta de su elaboración amplificando la sensación de ambigüedad entre «lo que pasa de verdad y lo que cree uno que ha pasado» (Martín Gaite 1993: 166) y reafirmando que en la vida, como en la literatura, nada puede asumirse como verdad universal.

Para la autora, de hecho, la ambigüedad deriva de la experiencia de lo fronterizo, a partir de la posibilidad de delimitar la literatura y la vida: «El primer enigma a dilucidar es el de donde está la frontera entre literatura y vida» – escribe la autora en el *Cuaderno de todo* 14 de 1975 – «entre los comportamientos literarios y los reales» (Martín Gaite 2002a: 358). La ambigüedad es también una «herencia de las adivinanzas» y el placer que se obtiene de encontrarse en una situación enigmática en que «haya algo que adivinar» y hacer conjeturas para «mantener el interés» (2002a: 360). Con su literatura de la ambigüedad, así, la autora asume el reto de narrar oscilando «entre lo exepcional soñado desde lo cotidiano y al revés» (2002a: 572) para «hacer maravilloso lo familiar [...] ver lo que tiene de sorpresa, de inesperado» (2002a: 509). Es sobre todo la asunción de una responsabilidad literaria, que haga de los relatos unos instrumentos con los que entrenar la mirada a las apariciones inesperadas, a las brechas literarias en la costumbre de la vida, porque:

> Solo contando con las sorpresas que nos puede dar el mundo, aceptando su contradictorio fluir, esas mutuaciones mismas nos ayudarán a mantener puro el deseo infantil de mirar para entender, abierta la sed de seguirse preguntando siempre: ¿Por qué? (Martín Gaite 2009: 259)

Conclusiones

El análisis de la imagen visual y verbal ha permitido ampliar el conocimiento del mundo cotidiano y del universo narrativo de Carmen Martín Gaite, reafirmando la afición de la autora por las artes figurativas, en particular, por el dibujo y el collage. El cultivo de la imagen y el ejercicio del collage tienen que entenderse como prácticas expresivas habituales que plasman la realidad de forma diferente con respecto a la escritura, pero se integran en ella. Se ha visto que los dibujos acompañan los apuntes recogidos en los *Cuadernos de todo* y forman parte integrante de las diferentes 'escrituras del yo' contenidas en ellos. Las realizaciones visuales guardan el testimonio de las vivencias de la autora, de los gestos de humor que los originó y de su inscripción en una cronología. Al ser representaciones simbólicas, las imágenes visuales dan la ilusión de un más fácil acceso a las divagaciones del pensamiento de la autora y a su mirada mediada por la fantasía. De la misma forma, en los collages de *Visión de Nueva York* se puede encontrar la huella de las reflexiones narratológicas y de la crónica de las vivencias de Carmen Martín Gaite durante su estancia en Estados Unidos.

En particular, las realizaciones visuales se emplean como medios representativos adecuados en situaciones en las que el *logos* resulta insuficiente. El dibujo y el collage expresan el estado de desorientación del sujeto cuando las experiencias no se entienden ni se pueden representar sino de forma fragmentaria. Durante la crisis que afecta a la escritura de *El cuento de nunca acabar* en Nueva York, Carmen Martín Gaite se dedica al collage para seguir contando y reflexionando: el lenguaje visual se afianza como medio expresivo que suplanta en la mayoría de las ocasiones a la escritura y que hace de la imagen su mínima unidad semiótica y del montaje su sintaxis preferencial. Análogamente, en sus novelas, la exigencia de acudir a la representación del dibujo denota una situación de *impasse* que impide el ejercicio verbal cuando este apunte a una reconstrucción cronológico-consecuencial de las vivencias. El acto del dibujo deja constancia de un esfuerzo de comprensión, un enfrentamiento al vértigo experimentado ante todo lo que no se conoce ni se puede explicar a través de un discurso.

Asimismo, el trabajo demuestra que el empleo de la imagen y del collage ha tenido un papel fundamental para la renovación literaria de la autora. La decisión de dejar inconcluso el proyecto de *El cuento de nunca acabar* deriva de la toma de conciencia del limitado poder representativo del medio verbal, como se explica durante el paseo en El Boalo, pero conlleva también la asunción de un descarrilamiento literario y la necesidad de renovación. Carmen Martín Gaite elige, entonces, una escritura parecida a la de los *Cuadernos de todo*, abocada a lo incierto y a la libertad de la construcción; una escritura en transición que es un conjunto fragmentario de historias

yuxtapuestas e incompletas, relatadas en su desorden originario. También las perspectivas son simultáneas y contradictorias, ya que en ellas rigen la polisemia, la suspensión de lo dogmático y la abertura interpretativa. Para hacerlo, sin embargo, la autora entiende que su literatura tiene que aprender de la mirada, del lenguaje visual y de la técnica del collage. Tiene que llevar a cabo una transducción de un lenguaje a otro.

Se ha visto que escribir tendría que concebirse, en opinión de la autora, como una forma de mirar el mundo. La escritura adopta la mirada como facultad cognoscitiva renunciando a su función ontológica tradicional – el ver platónico que accede a través de los ojos del intelecto al saber epistemológico – porque es más bien una acción autorreflexiva. Se parece al mirar del último Merleau-Ponty, en que el yo es observador distanciado y partícipe, vidente y visible, que no puede alcanzar la visibilidad absoluta. Así, leer la literatura de Carmen Martín Gaite es como mirar de forma figurada a través de la ventana, del cuadro y del espejo, es decir, asomarse al mundo aceptando la problemática del ser, la incapacidad de abarcarlo todo, a partir del conocimiento de sí, porque la verdad oculta para el sujeto, es decir el inconsciente, es invisible. Al mismo tiempo, para la autora, la escritura mantiene vivo el deseo de seguir mirando de forma interrogativa, tratando de captar en la reproducción de la experiencia visible, entre las acciones y las intenciones del sujeto, la verdad posible para el sujeto, esa dimensión invisible que se percibe como un sentido que desborda.

Por ello, en el caudal de anotaciones y reflexiones – autobiográficas, narratológicas o narrativas – se observa que, para Carmen Martín Gaite, cualquier forma de representación sería como un acto-desdibujado, capaz de guardar la incoherencia de la vida y sorprenderse en lo conocido. Se ha visto que escribir la imagen significa operar con lo simbólico para hacer de la verdad una experiencia estética. Así, como en sus dibujos, en las novelas Carmen Martín Gaite se sirve de las potencialidades del lenguaje metafórico porque con él es capaz de guardar la ambigüedad de la experiencia a través del contraste de significados heterogéneos que dan forma a uno nuevo montaje de sentido, incompleto, polisémico y sorprendente. Análogamente, la escritura tendría que parecerse a la práctica del collage para proporcionar en lo habitual una mirada insólita que aporte un nuevo conocimiento. A través de una transposición medial de las reglas del montaje figurativo, la literatura de Carmen Martín Gaite cuenta 'en plan collage' creando una estructura fragmentaria de historias y de puntos de vista sin orden cronológico ni consecuencial, porque toda reconstrucción remite a la subjetividad de quien narra y no tiene que hacer otra cosa sino representar la realidad como jeroglífico no resuelto.

En el presente estudio, así, el análisis del empleo de la imagen y del collage ha permitido también entender cómo Carmen Martín Gaite concebía la literatura. Al renunciar a cualquier

sistema teórico-literario, la autora deja constancia de su relación con el oficio de la escritura a través del carácter mostrativo de la imagen y del collage. Como el acto de producir y leer dibujos y collages, cualquier forma de narración – autobiográfica, metaliteraria, histórica o fantástica – favorece la auto-reflexión del sujeto – la implicación y el distanciamiento de Didi-Huberman o la conciencia del mirar y del ser-mirado para Merleau-Ponty– y posibilita la abertura a la alteridad, la relación satisfactoria con el *alter ego* de uno mismo, el interlocutor-espejo. Como revela el análisis de los collages sobre *El cuarto de atrás*, además, para la autora nada puede asumirse como verdad universal porque la vida, como la literatura, es un divagar en lo ambiguo y en lo fronterizo: las dimensiones espacio-temporales reales y ficticias, pasadas y presentes, pueden confundirse; lo anecdótico mezclarse con lo narrativo; lo ficticio conllevar lo metaliterario; lo real desembocar en lo onírico; lo fantástico irrumpir en la costumbre y la sopresa en lo conocido. Adoptando la incertidumbre como modalidad de enfocar el mundo, Carmen Martín Gaite expresa el enigma de la existencia, rompe con los dogmatismos y adopta la *epojé* como actitud cognoscitiva que hace de todo lo inexplicable una búsqueda sin fin y una sorpresa renovada.

El propósito de este trabajo ha sido, fundamentalmente, formular nuevos interrogantes con respecto al papel de la imagen verbal y visual en la obra de Carmen Martín Gaite, dado que queda todavía mucho por investigar. Para acercarse a una literatura que practica la intermedialidad, podría ser interesante seguir integrando la hermenéutica de la imagen con el análisis crítico-literario de su universo narrativo: estudiar la relación entre escritura y mirada como, por ejemplo, las implicaciones entre la facultad de la vista y el género fantástico; analizar el empleo del código verbal como medio de representación visual u observar cómo en el montaje de la novela la relación diálectica entre las imágenes verbales afecta al desarrollo de la narración. Del mismo modo, sería necesario ampliar el análisis de *Visión de Nueva York,* de la técnica del collage y observar sus mecanismos de producción semiótica.

Bibliografía

Bibliografía de Carmen Martín Gaite

Martín Gaite, Carmen (1987). *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Espasa Calpe: Madrid.

_____ (1993). *Agua Pasada*. Barcelona: Editorial Anagrama.

_____ (1994). *Entre visillos*. Barcelona: Ediciones Destino.

_____ (1997). «El punto de vista». *Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.* (Madrid, 14 de diciembre de 1996), pp. 5-23.

_____ (2000). *La búsqueda del interlocutor*. Barcelona. Editorial Anagrama.

_____ (2001). *Los parentescos*. Barcelona: Editorial Anagrama.

_____ (2002a). *Cuadernos de todo*. Edición e introducción de Maria Vittoria Calvi. Prólogo de Rafael Chirbes. Barcelona: Areté.

_____ (2002b). *Irse de casa*. Barcelona: Editorial Anagrama.

_____(2005). *Visión de Nueva York*. Madrid: Ediciones Siruela.

_____ (2006) *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*. Edición de José Teruel. Madrid: Ediciones Siruela.

_____ (2009). *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*. Prólogo de José María Guelbenzu. Madrid: Ediciones Siruela.

_____ (2010). *Ritmo lento*. En: *Obras Completas I: Novelas I (1955-1978).* Edición e Introducción de José Teruel. Prólogo de José-Carlos Mainer. Barcelona: Galaxia Gutemberg, pp. 315-607.

_____ (2011a). *La Reina de las Nieves*. Barcelona: Editorial Anagrama.

_____ (2011b). *Lo raro es vivir*. Barcelona: Editorial Anagrama.

_____ (2012a). *El cuarto de atrás*. Madrid: Ediciones Siruela.

_____ (2012b). *Nubosidad variable*. Barcelona: Editorial Anagrama

_____ (2014). *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Ediciones Siruela.

Bibliografía crítica

Agamben, Giorgio (2006). *Che cos'è un dispositivo*? Roma: Nottetempo.

Álvarez Vara, Ignacio (2005). «CMG con NY de fondo». En: Martín Gaite, Carmen, *Visión de Nueva York*. Madrid: Ediciones Siruela, pp. 125-130.

Bachelard, Gaston (2011). *La poetica dello spazio*. Traduzione di Ettore Catalano. Bari: Dedalo Edizioni.

Bal, Mieke (2009). «Leggere l'arte?». In: Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina, pp. 209-240.

Barquero, José Daniel (2005). *Enciclopedia del reloj de bolsillo*. Barcelona: Editorial Amat.

Barthes, Roland (1991). *El imperio de los signos*. Introducción de Adolfo García Ortega. Madrid: Mondadori.

Bautista Botello, Ester (2008) [en red]. «El dibujo y el collage en la narrativa de Martín Gaite». En: *Siglo XX y Siglo XXI: Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.297/ev.297.pdf (2015-10-09).

_____ (2010). «Collages and narrative in Carmen Martín Gaite». En: Womack, Marian; Wood, Jennifer (eds.), *Beyond the back room: New perspectives on Carmen Martín Gaite*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 11-34. Hispanic Studies: Culture and Ideas, 25.

_____ (2014) [en red]. «El punto de vista literario y visual: Hooper y Martín Gaite». En: Carbayo-Abengozar, Mercedes (coord.) (2014). «CMG: Nuevas perspectivas». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 52, pp. 70-79. Disponible en: https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/Carmen_Martin_Gaite_Especulo_52_2014_UCM.pdf (2015-10-09).

Belting, Hans (2009). «Immagine, medium, corpo: un nuovo approccio all'iconologia». In: Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina.

Benjamin, Walter (2000). *I «passages» di Parigi*. *Opere complete IX*. Torino: Einaudi.

Blanco López de Lerma, María José (2010). «Carmen Martín Gaite's *Cuadernos de todo*: A Writer's Diary / A Writer's Workshop». En: Womack, Marian; Wood, Jennifer (eds.), *Beyond the back room: New perspectives on Carmen Martín Gaite*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 233-257. Hispanic Studies: Culture and Ideas, 25.

_____ (2013). *Life-writing in Carmen Martín Gaite's «Cuadernos de todo» and her novels of the 1990s*. London: Tamesis.

Bleeker, Liesbeth de (2006) [en red]. «Viaje a través del azogue: *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite». *Espéculo. Revista de estudios literarios,* 32. Disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/azogue.html (2016-01-14).

Bodei, Remo (1991). *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*. Milano: Feltrinelli.

_____ (2011). *La vita delle cose*. Roma-Bari: Edizioni Laterza.

Butler de Foley, Isabel (1984). «Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaite». *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 452-453, p. 18.

Calvi, Maria Vittoria (2002) [en red]. «La scrittura dell'io in Carmen Martín Gaite». *Culture*, 16, pp. 67-81. Disponible en: http://www.academia.edu/460064/LA_SCRITTURA_DELLIO_IN_CARMEN_MARTIN_GAITE (2015-10-05).

_____ (2003) [en red]. «Presentación de los *Cuadernos de todo* en Salamanca». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/c_todo.html (2015-10-04).

_____ (2011). «Carmen Martín Gaite y Natalia Ginzburg». En: «El legado de Carmen Martín Gaite». *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 760-770, pp. 33-37.

_____ (2014) [Kindle version]. «Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaite». En: *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite.* Edición de José Teruel y Carmen Valcárcel. Madrid: Siruela, pp. 124-137.

Campal Fernández, José Luis (1999). «La novela femenina española contemporánea: una realidad emergente». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* 75, pp. 273-294.

Carbayo-Abengozar, Mercedes (1998) [en red]. «A manera de subversión: Carmen Martín Gaite». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Disponible en: http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/carbayo.htm (2015-07-07).

_____ (coord.) (2014). «CMG: Nuevas perspectivas». *Espéculo. Revista de estudios literarios,* 52.

Cibreiro, Estrella (1995). «Transgrediendo la realidad histórica y literaria: El discurso fantástico en *El cuarto de atrás*». *Anales de la literatura española contemporánea*, 20 (1-2), pp. 29-46.

Ciplijauskaité, Biruté (2000). *Carmen Martín Gaite: (1925-2000)*. Madrid: Ediciones del Orto.

Cremades, Raul (2013) [en red]. «Tras la huella literaria de Carmen Martín Gaite: Estudio biográfico y aproximación didáctica». *Crítica.cl*, XVIII. Disponible en: http://critica.cl/literatura/tras-la-huella-literaria-de-carmen-martin-gaite-estudio-biografico-y-aproximacion-didactica (2015-10-06).

Curi, Umberto (2004). *La forza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri.

Di Caccia, Antonio; Recalcati, Massimo (a cura di) (2000). *Jacques Lacan*. Milano: Mondadori.

Didi-Huberman, Georges (2008a). *La pittura incarnata*. Milano: Il saggiatore.

_____ (2008b). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.

_____ (2009). «L'immagine brucia». In: Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina, pp. 241-268.

_____ (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.

DPD-Real Academia Española (2005) [en red]. *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Disponible en: http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd (2016-01-15).

DRAE-Real Academia Española (2014) [en red]. *Diccionario de la lengua española* (23a ed.). Disponible en: http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae (2015-10-20).

Eco, Umberto (1994). *Signo*. Traducción de Francisco Serra Cantarell. Colombia: Editorial Labor.

_____ (2008). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.

Fernández Celia (1979) [en red]. «Entrevista con Carmen Martín Gaite». *Anales de la narrativa española contemporánea,* 4. Society of Spanish & Spanish-American Studies, pp. 165-172. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/27740998 (20-10-2015).

Fernández-Santos, Elsa (2005) [en red]. «Un diario 'collage' recupera la vitalidad de Martín Gaite». *El País* (Madrid: 24 de mayo de 2005). Disponible en: http://goo.gl/GS0UWF (20-10-2015).

Fiordaliso, Giovanna (2014). «*El libro de la fiebre* y los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaite: escritura, literatura, vida». En: Carbayo-Abengozar, Mercedes (coord.) (2014). «CMG: Nuevas perspectivas». *Espéculo. Revista de estudios literarios,* 52, pp. 10-21.

Fiskio, Elizabeth (2015). *Gender, Memory and History: An Exploration of Three Works by Carmen Martín Gaite*. New Haven, Connecticut: UMI.

Fraguero Guerra, Carmen (2013). «La técnica narrativa del espejo en Carmen de Icaza (1899-1979) y en Carmen Martín Gaite (1925-2000)». *Tejuelo,* 16, pp. 23-34.

Galimberti, Umberto (1984). *La terra senza il male*. Milano: Feltrinelli.

_____ (1999). *L'uomo nell'età della tecnica*. Milano: Feltrinelli.

Gambazzi, Paolo (1999). *L'occhio e il suo inconscio*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

García, Adrán M. (1998). *Silence in Carmen Martín Gaite's «Entre visillos», «El cuarto de atrás» and «Nubosidad variable»*. Ann Arbor, MI: UMI.

Garlinger, Patrick Paul (2005). *Confessions of the Letter Closet; Epistolary Fiction and Queer Desire in Modern Spain*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gazarian Gautier, Marie-Lise (1981). «Conversación con Carmen Martín Gaite en Nueva York». *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 411, pp. 1; 12-13.

Gioni, Massimiliano (2007). «It's not the Glue that Makes the Collage». En: Flood, Richard; Laura Hoptman, Laura; Gioni, Massimiliano, *Collage: The UnMonumental Picture.* Preface by Lisa Phillips. London and New York: Merrell. In Association with New York, The New Museum, pp. 11-15.

Giovacchini, Teresa Iris (1995). «Espejo e interlocución en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite». *Letras*, 31-32 (Jan 1995), pp. 61-77.

Gleen, Kathleen M. (1984). «From Social Realism to Self-Reflection: Carmen Martín Gaite and the Postwar Novel». *Letras Femeninas*, 1 (Jan 1984), pp. 18-26.

_____ (2000). «Carmen Martín Gaite (1998). *Irse de casa*. Barcelona: Anagrama, pp. 349». *Anales de la literatura española contemporánea*, 25 (1), pp. 310-312.

González, Josefina (1994). «Dibujo, espacio y ecofeminismo en la C. de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19 (1), pp. 83-95.

Gracia, Jordi; Ródenas de Moya, Domingo (2010). «En la posmodernidad». En: *Historia de la literatura española 7: Derrota y Restitución de la modernidad: 1939-2010.* Dirigida por José Carlos Mainer; coordinada por Gonzalo Pontón. Crítica: Madrid, pp. 225-297.

Granata de Egües, Gladys (2006). «La literatura y la vida: los *Cuadernos* de Carmen Martín Gaite». *Revista de Literaturas Modernas*, 36 (Jan 2006), pp. 125-138.

_____ (2010) [en red]. «Intimidad de una escritura: los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaite». En: Granata de Egües, Gladys; Civil, Pierre; Crémoux, Françoise (eds.). *Actas de XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del Hispanismo*. Paris, del 9 al 13 de julio de 2007. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_167.pdf (2016-01-17).

Gras, Dunia (1998). «*El cuarto de atrás*: intertextualidad, juego y tiempo». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Disponible en: http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/dgras.htm (2015-01-14).

Guelbenzu, José María (2009). «Prólogo: La chica junto al vaso de vino». En: Martín Gaite, Carmen, *El cuento de nunca acabar: Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*. Madrid: Ediciones Siruela, pp. 9-15.

Guerrero Solier, Eloisa (1990). «*Ritmo lento* y la renovación de la novela en los sesenta». *Analecta Malacitana*, 13, pp. 93-106.

_____ (1992). «El interlocutor en la obra de Carmen Martín Gaite: búsqueda incesante». *Analecta Malacitana*, 15 (Jan 1, 1992), pp. 319-331.

Gutiérrez Estupiñán, Raquel (2002) [en red]. «La escritora y el hombre musa (Carmen Martín Gaite en *El cuarto de atrás*)». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 11. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjd5b1 (2015-01-14).

Hall, Sean (2012). *Che cos'è la semiotica?: Una guida per immagini*. Torino: Einaudi.

Izquierdo, José María (2004). «Carmen Martín Gaite + Tzvetan Todorov = *El cuarto de atrás* (1978)». En: Enkvist, Inger y José María Izquierdo (eds.), *Actas del Simposio Internacional sobre la obra de Tzvetan Todorov*. (Lund, 23-25 de septiembre de 2004), pp. 17-27.

Jurado Morales, José (2000). «De vida y literatura existencial: *Lo raro es vivir* (1996) de Carmen Martín Gaite». *España Contemporánea*, 1 (Jan 2000), pp. 37-56.

_____ (2003a). *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaite (1925-2000)*. Madrid: Editorial Gredos.

_____ (2003b). «Mundo interior versus sociedad posmoderna o una lectura de *Los parentescos* de Carmen Martín Gaite». *Revista de Estudios Hispánicos*, 1 (Jan 2002), pp. 209-225.

_____ (2004). «La mirada ajena: siglo de bibliografía sobre la obra de Carmen Martín Gaite». *Anales de la literatura española contemporánea*, 29 (1), pp. 135-165.

Krauss, Rosalind (1981). «In the Name of Picasso». *Art World Follies*, 16 (Spring 1981), pp. 5-22.

Kronik, John W. (1997). «La narrativa de Carmen MArtín Gaite: escalas y contextos». En: Martinell Grife, Emma (coord.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaite: Homenaje y bibliografía.* Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 27-38.

Lipman Brown, Joan (1981). «A Fantastic Memoir: Technique and History in *El cuarto de atras*». *Anales de la literatura española contemporánea*, 6, pp. 13-20.

_____ (1982). «*Tiempo de silencio* and *Ritmo lento*: Pioneers of the New Social Novel in Spain». *Hispanic Review*, 50 (1), pp. 61-73.

_____ (1987). *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaite*. Missisipi: University of Missisipi, Romance Monographs.

_____ (2011). «*El libro de la fiebre*: una prefiguración de una carrera literaria». *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 760-770, pp. 4-8.

_____ (2014) [Kindle version]. «Carmen Martín Gaite: los años americanos». En: *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite.* Edición de José Teruel y Carmen Valcárcel. Madrid: Siruela, pp. 82-93.

Mainer, José-Carlos (2010). «Prólogo». En: Martín Gaite, Carmen, *Obras Completas I: Novelas I (1955-1978).* Edición e Introducción de José Teruel. Prólogo de José-Carlos Mainer. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 55-89.

Marin, Luis (2009). «L'essere dell'immagine e la sua efficacia». In: Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina, pp. 271-286.

Márquez, A. B. (2005). «Gotas de hada». En: Martín Gaite, Carmen, *Visión de Nueva York*. Madrid: Ediciones Siruela, pp. 131-134.

Martín Garzo, Gustavo (2012). «Prólogo». En: Martín Gaite, Carmen, *El cuarto de atrás*. Madrid: Ediciones Siruela, pp. 9-12.

Martinell Grife, Emma (1996). *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaite*. Extremadura: Universidad de Extremadura.

_____ (coord.) (1997). *Al encuentro de Carmen Martín Gaite: Homenaje y bibliografía.* Barcelona: Universitat de Barcelona.

_____ (1998). «Las imágenes en *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaite». *Anuario de Estudios Filológicos*, Jan 1998, pp. 227-241.

Martínez Cachero, José María (1997). *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: Historia de una aventura.* Madrid: Castalia.

Medina, Héctor (1983). «Conversación con Carmen Martín Gaite». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 8, pp. 183-194.

Merleau-Ponty, Maurice (1993). *Il visibile e l'invisibile*. Traduzione di Andrea Bonomi. Milano: Bompiani.

_____ (2000). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.

Mitchell, William J. T. (2009). «Che cosa vogliono le immagini?». In: Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina, pp. 99-133.

O'Leary, Catherine; Ribeiro de Menezes; Alison (eds.) (2008). *A companion to Carmen Martín Gaite.* Woodbrisge: Tamesis.

Ochoa, Debra J. (2010). «Martín Gaite's *Visión de Nueva York*: Collages of Public and Private Practice». En: Womack, Marian; Wood, Jennifer (eds.), *Beyond the back room: New perspectives on Carmen Martín Gaite*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 81-97. Hispanic Studies: Culture and Ideas, 25

Oechler, Christopher (2007) [en red]. «El poder del intertexto y la construcción de *El cuarto de atrás*». *Gaceta Hispánica de Madrid*. Disponible en: http://gacetahispanica.com/?p=489 (2015-01-14).

Olba, Mary Sol (1984). «Carmen Martín Gaite: La lúdica aventura de escribir». *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 452-453, p. 19.

Oleza, Joan (1996). «Un realismo posmoderno». *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas,* 589-590, pp. 39-42.

Orozco Vera, María Jesús (2001). «La recreación poética del tiempo en la narrativa de Carmen Martín Gaite». *Philologia hispalensis*, 15 (2), pp. 89-99.

Paoli, Anne (1998) [en red]. «Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaite». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Disponible en: http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/apaoli2.htm (2015-07-07).

Pedraza Jiménez, F.; Rodríguez Cáceres, M. (2000). *Manual de literatura española, XIII: Posguerra: narradores*. Pamplona: Cenlit.

Pineda Cachero (2000) [en red]. «Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaite (1ª parte): literatura *versus* propaganda». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 16. Disponible en: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero16/pineda1.html (2016-01-17).

Pinotti, Andrea; Somaini, Antonio (a cura di) (2009). *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina.

Pittarello, Elide (1994). «Carmen Martín Gaite alla finestra». En: Regazzoni, Susanna; Buonomo, Leonardo (a cura di), *Maschere: Le scritture delle donne nelle culture iberiche*. Roma: Bulzoni, pp. 69-76.

_____ (2004a). «Carmen Martín Gaite (2003). *Cuadernos de Todo*. Barcelona: Anagrama». *Rassegna Iberistica,* 79, pp. 103-104.

_____ (2004b). «Lo lúdico y lo sagrado en la *Reina de las Nieves de Carmen Martín Gaite*». En: Kystgaards, Nyborg (ed.), *Síntomas en la prosa hispana contemporánea.* ODENSE: University Press of Southern Denmark, pp. 131-150.

_____ (2007). «Carmen Martín Gaite (2003). *El libro de la fiebre*. Madrid: Cátedra». *Rassegna Iberistica,* 86, pp. 98-100.

_____ (2010). «Prólogo». En: Martín Gaite, Carmen. *Obras completas II: Novelas III (1979-2000)*. Edición de José Teruel. Prólogo de Elide Pittarello. Barcelona: Galaxia Gutemberg.-pp. 9-45

_____ (2011). «*Cuadernos de todo*». En: «El legado de Carmen Martín Gaite». *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 760-770, pp. 8-12.

_____ (2014) [Kindle version]. «Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaite: El ojo, la mano, la voz». En: *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite.* Edición de José Teruel y Carmen Valcárcel. Madrid: Siruela, pp. 154-174.

_____ (2016). «*El cuento de nunca acabar* y *Visión de Nueva York* de Carmen Martín Gaite: notas en forma de collages». En: Sainz González, Eugenia; Solis García, Immaculada; Barrio de la Rosa, Florencio del; Arroyo Hernández, Ignacio (eds.), *Geométrica explosión: Estudios de lengua y literatura en homeaje a René Lenarduzzi*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. En prensa.

Pozuelo Yvancos, José María (2014) [Kindle version]. «Los *Cuadernos de todo* y la escritura del yo». En: *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite*. Edición de José Teruel y Carmen Valcárcel. Madrid: Siruela.

Rajewsky, Irina O. (2005). «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 6, pp. 43-64.

Recalcati, Massimo (2012). *Ritratti del desiderio*. Milano: Raffaello Cortina.

Rico, Francisco (2000). *Historia y crítica de la literatura española,* vols. 8., 8.1, 9, 9.1. Barcelona: Crítica.

Ricoeur, Paul (2010). *La metafora viva*. Traduzione di Giuseppe Grampa. Milano: Editoriale Jaca Book.

Romano, Marcela (1995). «*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite: una poética del margen». *Confluencia*, 10 (2), pp. 23-34.

_____ (1999). «*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite: otra historia». *Letras*, 51 (Jan 1999), pp. 79-92.

Sanz Villanueva, Santos (2010). *La novela española durante el franquismo*. Madrid: Gredos.

Sarmati, Elisabetta (2014). *Desde el umbral. Sulla soglia*: *Carmen Martín Gaite, la narrativa, la poesia e il teatro.* Roma: Carocci Editore.

Seitz, William C. (1961). *The Art of Assemblage*. New York: MOMA.

Servodidio, Mirella D'Ambrosio; Welles, Marcia L. (1983). *From Fiction to metafiction: Essays in honor of Carmen Martín Gaite*. Society of Spanish and Spanish-American Studies: Lincoln (NEB), pp. 223.

Sieburth, Stephanie (1990). «Memory, Metafiction and Mass Culture en *El cuarto de atrás*». *Revista Hispánica Moderna*, 43 (1), pp. 78-88.

Sini, Carlo (2003). *Gli abiti, le pratiche, i saperi*. Milano: Jaca Book.

Sobejano, Gonzalo (2003). «Narrativa española 1950-2000: la novela, los géneros y las generaciones». *Arbor*, 693, pp. 99-112.

Sobejano Morán, Antonio (2003). «Subjetividad femenina y escritura especular en *Nubosidad variable*» En: *Metaficción española en la posmodernidad.* Reichenberger: Kassel, pp. 137-156.

Sotelo Vázquez, Adolfo (1995). «"No sé hablar si no veo unos ojos que me miran": En torno a la narrativa de Carmen Martín Gaite». *Letras Peninsulares*, 1 (Jan 1995), pp. 39-53.

Strand, Mark (2003). *Edward Hopper: un poeta legge un pittore*. Roma: Donzelli Editore

Teruel, José (2010). «Introducción», En: Martín Gaite, Carmen, *Obras Completas I: Novelas I (1955-1978).* Edición e Introducción de José Teruel. Prólogo de José-Carlos Mainer. Barcelona: Galaxia Gutemberg, pp. 9-54.

_____ (coord.) (2011). «El legado de Carmen Martín Gaite». *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 769-770.

_____ (2015). «El descarrilamiento de Carmen Martín Gaite por los cauces del ensayo: *El cuento de nunca acabar*». En: Gracia, Jordi; Ródenas de Moya, Domingo (eds.), *Ondulaciones: El ensayo literario en la España del siglo XX*. Madrid-Frankfurt Am Main: Iberoamericana-Vervuert, pp. 389-410.

Teruel, José; Valcárcel, Carmen (eds.) (2014) [Kindle version]. *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite*. Madrid: Siruela.

Tizón, Eloy (2011). «El bolígrafo que piensa». En: Teruel, José (coord.), «El legado de Carmen Martín Gaite». *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 760-770, pp. 43-45.

Todorov, Tzvetan (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de Silvia Delpy. México: Editions du Seuil.

Uxo González, Carlos (1998). «El lector y la información narrativa en *La Reina de las Nieves* de Carmen Martín Gaite». *Anuario de estudios filológicos*, 21, pp. 425-440.

Valcárcel, Carmen (2010). «Prólogo». En: Martín Gaite, Carmen, *Obras Completas III: Narrativa breve, poesía y teatro.* Edición e Introducción de José Teruel. Barcelona: Galaxia Gutemberg, pp. 9-44.

Womack, Marian (2010). «Introduction to Part One: Image / Art». En: Womack, Marian; Wood, Jennifer (eds.), *Beyond the back room: New perspectives on Carmen Martín Gaite*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 3-10. Hispanic Studies: Culture and Ideas, 25.

Wood, Jennifer (2010). «Introduction to Part Three: Writing / Memory». En: Womack, Marian; Wood, Jennifer (eds.), *Beyond the back room: New perspectives on Carmen Martín Gaite*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 221-232. Hispanic Studies: Culture and Ideas, 25.

Zanetta, María Alejandra (2002). «Carmen Martín Gaite y Remedios Varo: trayecto hacia el interior a través de la literatura y la pintura». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2 (Jan 2002), pp. 279-309.

Agradecimientos

La realización de este trabajo ha sido posible gracias al apoyo y a la confianza de una serie de personas y quiero darles las gracias desde lo más profundo de mi corazón, a sabiendas de que no voy a poder mencionar a todas en tan pocas líneas.

Quiero expresar mi más sincera gratitud a la profesora Elide Pittarello que me ha orientado, corregido y ayudado a centrarme en la labor científica. Sus preciadas reflexiones y sugerencias fueron determinantes para afrontar el proceso de investigación con el cuidado, la seriedad y la profesionalidad necesaria. Gracias también a la profesora Isabel Román Gutiérrez de la Universidad de Sevilla por haber acogido el proyecto de mi trabajo con entrega e interés, animándome y apoyándome, a pesar de la distancia.

A la Università Ca' Foscari de Venecia y a la Universidad de Sevilla por haberme acogido y ofrecido con el acuerdo de Doble Titulación en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos una oportunidad formativa académica y una experiencia de vida inestimable. Gracias a todos los profesores que encontré a lo largo del camino universitario durante estos dos años por trasmitirme la pasión, además de un profundo conocimiento, por la lengua y la literatura española e hispanoamericana.

Quiero agradecer, de forma especial, a mis padres, a mis hermanos y a mi familia su apoyo y confianza incondicional. Gracias a mis abuelos, Teresa, Rina y Pino, por enseñarme el valor del esfuerzo para lograr lo que se quiere.

A todas las personas que me he cruzado en el camino por los más diversos motivos. A mis compañeras de aventuras de Milán, Barcelona, Venecia y Sevilla que siguen estando a mi lado. Gracias, en particular, a mi gran amiga Francesca por su apoyo y al amor por el español que nos hizo compartir experiencias inolvidables. A mis amigas de toda la vida, sin ellas nada sería lo mismo.

Por último, pero no menos importante, gracias a Tommaso por ser mi vital sostén cotidiano y mi propio imprescindible hombre de negro, con la esperanza de que podamos seguir eligiéndonos cada día como interlocutor ideal el uno para el otro.