

Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica

Carmen Martin Gaité: Therapeutic Writing

Montserrat Escartín Gual
Universitat de Girona

RESUMEN

En este artículo se analiza el poder terapéutico de la comunicación oral y escrita, así como el beneficio de la lectura de textos literarios que propone la narrativa de Carmen Martín Gaité. Si la autora priorizó la comunicación hablada en su primeras novelas, con el paso del tiempo, su discurso narrativo defendió la escritura frente a la oralidad, convirtiéndola en el vehículo elegido por sus personajes para comunicarse y, en definitiva por ella misma, para buscar la curación a través de la palabra.

Palabras Clave: oralidad, escritura, logoterapia, narración, autobiografía.

ABSTRACT

This article discusses the therapeutic power of the written and oral communication, as well as the benefit of reading literary texts proposed by the narrative of Carmen Martín Gaité. If the author prioritized spoken communication in her first novels, with the passing of time, defended her narrative writing versus orality, making it the vehicle of choice for characters to communicate and ultimately for herself, to find the healing through the word.

Key words: orality, writing, logotherapy, narration, autobiography.

Un año después de publicarse *Retahílas* (1974), Marie Cardinal planteaba en *Les mots pour le dire* (1975) una cuestión que preocupó a Martín Gaité a lo largo de toda su vida: «la psicoterapia, o sea, la expresión oral como procedimiento de cura, la salvación a través de la palabra» (Ciplijauskaité, 2000: 35). La autora salmantina reconocía su necesidad de hablar para beneficiarse del poder terapéutico del acto de verbalizar una vivencia: «contar alivia de ese peso insoportable con que nos abruma lo meramente padecido, nos convierte en protagonistas, nos ayuda a sobrevivir...» (Martín Gaité, 1988: 109). El propósito de este artículo es mostrar que, pese a la insistencia de Martín Gaité en defender teóricamente —a través de artículos, entrevistas o ensayos— que el diálogo con otro ser humano sana una dolencia al convertir «el sufrimiento en palabra» (Martín Gaité, 2002b: 256), su narrativa evidencia que opta por

un continuo monólogo a través de textos escritos, en una incesante búsqueda de la identidad que ella misma asocia con recuperar la salud.

LA CURACIÓN POR LA PALABRA HABLADA

Si en la literatura griega la curación por la palabra era un hecho natural (Laín, 1958), no es de extrañar que Freud se sintiera fascinado por la tragedia griega y que elaborase su teoría psicoanalítica basándose en el poder sanador que suponía exponer las pasiones sufridas ante un interlocutor. El psiquiatra vienés, sin embargo, invirtió los roles establecidos en el mundo griego, defendiendo que lo terapéutico es la palabra del enfermo pronunciada ante otro, la cual: «tiene por sí misma, sin el añadido de una virtud mágica, el poder de conseguir la curación de la enfermedad humana, o por lo menos de ayudar a ella» (Laín, 1958: 102). Hoy, trascendido su descubrimiento, se ha cambiado de paradigma al abandonar el *talking-cure* por el *writing-cure*, que apuesta por la expresión escrita de las vivencias. La *logoterapia*¹, o terapia narrativa, considera insuficiente la presencia silenciosa del terapeuta con una buena actitud de escucha para que el paciente sane. Su propuesta defiende, entre otros recursos, el poder terapéutico de los libros —«la lectura también cura, o como mínimo ayuda, alivia el alma»—, dado que: «Leer permite dar sentido a lo que nos pasa, ofrece la oportunidad de compartir experiencias y amplía el camino de la simbolización» (Jarque, 31.1.2009: 29 y 31). En suma, la lectura contribuye a la mejoría porque «el paciente no se siente amenazado» y, «cuando las personas leen una novela, pueden ver sus propios problemas reflejados en los personajes. Y es más fácil verlo en otro que en uno mismo. La evolución del propio personaje da pautas al paciente»².

Siendo esto así no es extraño que la lectura con fines curativos se remonte a la Antigüedad:

En la época del faraón Ramsés II, las bibliotecas eran conocidas como «casas de vida», donde se guardaba «el tesoro de los remedios para el alma» [...] los griegos consideraban los libros como una forma de tratamiento médico y espiritual. Y en la Edad Media, la lectura de textos sagrados en el transcurso de una operación era algo habitual. El objeto de dichas lecturas no tenía, como se puede pensar, fines religiosos sino biblioterapéuticos pues eran usadas para aliviar el dolor y amortiguar la angustia (Jarque, 31.1.2009: 32).

¹ «La logoterapia es “la tercera escuela vienesa de psicoterapia”, con lo cual hay que considerar al psicoanálisis “la primera” y la psicología individual de Alfred Adler, la “segunda”» (Lukas, 2003: 19).

² Lo defienden desde V. Frankl (1905-1997), padre de la logoterapia, en *Psicoterapia y humanismo* (1982), a D.Thiago Ferreira, creador de la terapia con lecturas, en *Biblioterapia* (2003) o E. Lukas: «...las lecciones no sirven de mucho. En cambio, por la vía literaria —mediante historias proverbiales— se puede generar en estas personas algo parecido a un estado de reflexión saludable» (Lukas, 2004: 83).

Ya en la modernidad, el teólogo luterano Georg Heinrich Götze (1667-1728) se dedicó a estudiar la fuerza curativa de la literatura y escribió *Biblioteca de enfermos*, uno de los primeros libros sobre este tema, aunque la biblioterapia —entendida como herramienta terapéutica que utiliza la literatura para ayudar al que sufre—, no fue reconocida hasta el siglo XX. Su método consistía en mostrar al lector situaciones similares a las que vivía, así como palabras que le permitieran expresar su estado y sentimientos, planteando el cambio en la percepción de los problemas como principio central a partir del cual operar.

También Martín Gaité reconoce su deuda con la lectura de muchas obras literarias —«Los cuentos que nos contamos a nosotros mismos subterráneamente sobre nuestra vida, sobre lo que nos gustaría que fuera, están condicionados por la literatura» (Martín Gaité, 2002a: 359)— y confiesa haber llenado libretas reflejando su impacto: «mis *cuadernos de todo* surgieron cuando me vi en la necesidad de trasladar al papel los diálogos internos que mantenía con los autores de los libros que leía [...] Los libros te disparan a pensar». Así, la autora establece un verdadero diálogo con diversas obras literarias, que reaparecen una y otra vez en sus novelas, a través de un constante juego intertextual: en *Retahílas*, con *El retrato de Dorian Gray*³ y *Les liaisons dangereuses*⁴; en *El cuarto de atrás*, con el tratado de Todorov: *Introducción a la literatura fantástica*; y, en *Nubosidad variable*, con *Cumbres borrascosas*⁵. De ahí que pudiéramos aplicar a nuestra autora lo que ella pone en boca de una de sus protagonistas: «a mí, la literatura me ha salvado de muchos pozos negros» (Martín Gaité, 1992: 162). Un buen ejemplo es su novela *La Reina de las nieves* (1994), para la cual elige el título de un conocido cuento de Andersen, además de estructurarla en función de dicho relato, lo que le ha merecido el calificativo de «apología del cuento» por parte de la crítica (Ciplijauskaité, 2000: 52).

En ocasiones, sin embargo, los libros se resisten, cuando son leídos con impaciencia buscando sacarles rédito: «Hay a veces como un rechazo de todo el cuerpo ante la medicina de los libros.» (Martín Gaité, 2002a: 184)⁶. Enton-

³ Hay alusiones a *El retrato de Dorian Grey* en *Retahílas*, *El cuento de nunca acabar* y *Cuadernos de todo*.

⁴ No sólo se menciona en *Retahílas* (Martín Gaité, 2003: 107-108), también en el ensayo *Estilo amoroso de la mujer a través del tiempo* (Martín Gaité, 2002b: 181) y en *Cuadernos de todo* (Martín Gaité, 2002a: 103).

⁵ Novela también citada en la compilación de ensayos *Desde la ventana* (Martín Gaité, 1987: 131) y *Agua pasada* (Martín Gaité, 1993: 113).

⁶ En «La cosecha de la lectura», la autora afirma: «Es la postura correcta frente a un libro: la de no acudir a él con exigencias preconcebidas, sino aguzar la atención y abandonarse a lo que tenga a bien regalarnos. [...] Y en esos casos de destemplanza, acudimos al libro con desorden y alboroto, reclamándole airadamente redentores efectos inmediatos, que justamente entonces se niega a depararnos» (Martín Gaité, 2006: 521).

ces, nuestra autora confiesa que el único remedio es escribir, sean cartas, diarios, novelas o ensayos:

Escribo estas líneas de madrugada, después de dar muchas veces la luz y apagarla otras tantas, precisamente en el estado a que me he referido, bajo los efectos de comprobar desesperadamente, al cabo de reincidentes excursiones por todos los estantes de la casa, la ingratitud e inutilidad de la letra impresa para aliviar mis males de esta noche. [...] Su discurso sigue sin aportarme el menor consuelo, pero comprendo que es sensato. Menos mal que lo he entendido así y he sido, por lo menos, capaz de descargar mi desazón escribiendo este artículo (Martín Gaité, en Lluch, 2000: 150-151).

LA BÚSQUEDA DE INTERLOCUTOR

En su ensayo *La búsqueda del interlocutor* (1973), Martín Gaité defiende que «...toda búsqueda de aprecio, de identidad, de afirmación o de confrontación con el mundo se reducen, en definitiva, a una búsqueda de interlocutor» (Martín Gaité, 1973: 8), cuya causa última es la soledad de quien escribe⁷:

—Bueno, a mí y a todo el mundo, un interlocutor es lo que andamos buscando todos siempre. Piensa en toda esa gente que va a los psiquiatras para contarles su caso o que anda hablando sola por la calle. Si uno pudiera encontrar el interlocutor adecuado en el momento adecuado, tal vez nunca cogiera la pluma. Se escribe por desencanto de ese anhelo, como a la deriva, en los momentos en que el interlocutor real no aparece, como para convocarlo (Gazarian, 1981: 10).

De esta premisa nace su teoría de la literatura como sucedáneo de una conversación en ausencia de ese oyente válido a quien contarle nuestro discurso interno, en un momento óptimo, con una predisposición adecuada por parte de quien escucha y en un lugar propicio⁸: «Sustento la teoría de que si tuviéramos menos prisa y nos escucháramos los unos a los otros, la literatura no existiría puesto que es un sucedáneo. Las temporadas en que he tenido buenos amigos y los he visto, he escrito menos» (Martín Gaité, en Pérez, 1978: 5). En suma, «La escritura es como un sucedáneo para paliar esta incomunicación que hoy padecemos» (Martín Gaité, 1993: 24).

La novelista señala que, mientras en los orígenes de la literatura, el ju-

⁷ «Su teoría de la narración como un “contar una historia a alguien”, la necesidad fundamental de interlocutor, tiene su base en la radical soledad del escritor: “Para vivir la vida como una novela, basta con que cuentes lo que te pase o lo que desearías que te pasara. Si no tienes a quién contárselo, cuéntalo para ti; yo también estaba solo”. En este caso “sola” [Martín Gaité 2002a: 327]» (Jhonson, 2011: 15).

⁸ «Y los propios hablantes (porque en mis libros la gente no hace más que hablar) saben —y además lo dicen— que nunca podrían contarse lo que se están contando, y menos de esa manera, si se hubieran encontrado en otro sitio distinto, porque son los efluvios que el lugar convoca los que enriquecen la conversación con historias laterales» (Martín Gaité, 2006: 604).

glar que relataba debía atenderse a un espectador dado; con posterioridad, el narrador literario podrá inventar a su interlocutor, demostrando con ello que hablar solo no es suficiente y que, incluso dentro de un relato estructurado, se necesitan personajes encargados de recoger el mensaje del emisor para reforzar su discurso como testigos (Martín Gaité, 1973: 21-22).

La consecuencia directa es el uso de la narración dentro de la narración, caso de *Las mil y una noches*⁹, *El Decamerón*, *El conde Lucanor*, *los exemplum*¹⁰..., y estrategia frecuente de Cervantes en *El Quijote*, cuyas páginas no sólo muestran a un interlocutor permanente del hidalgo —Sancho—; sino a otros esporádicos ante los cuales Alonso Quijano puede contar una historia, leer una novela —*El curioso impertinente*— o pronunciar un discurso —El de la *Edad de Oro*—. La recurrencia a dicha técnica demuestra que, desde los diálogos de Platón a los renacentistas de Juan de Valdés, la presencia de varios interlocutores y un clima distendido son requeridos para exponer —ante y gracias a ellos— una verdad: sea filosófica, gramatical o vital. Por ello, la narración dentro de la narración, más que una fórmula literaria heredada, responde a una necesidad intrínseca del ser humano relacionada con el acto de contarle su sentir a otro¹¹ porque, en opinión de la salmantina: «lo que más anhela el hombre es ser portador de narración»¹² (Martín Gaité, en Martín Garzo, 2011: 48):

Tanto el artículo «La búsqueda de interlocutor» como las novelas *Retahílas*, *El cuarto de atrás*, *Nubosidad variable* evidencian el convencimiento de la autora de que el hombre necesita a otro a quien contarle las cosas de uno y que, precisamente al contárselas y al participar el otro en ellas, es cuando adquieren una nueva realidad enriquecida y, sorprendentemente, algo diferente. Muchos de los personajes de Martín Gaité sienten el estímulo de las preguntas de otro, o advierten su curiosidad, y no se resisten al placer de satisfacerla (Martinell, 1995: 153).

Como la psicoterapia que proponía Platón en el *Fedro*¹³, también *Retahí-*

⁹ Martín Gaité menciona la técnica: «La narración dentro de la narración es un recurso que se repite desde la más remota literatura hasta nuestros días» y cita como ejemplo a «la sultana de *Las mil y una noches*», entre otros, para destacar «la frecuencia de este procedimiento de aportación de interlocutores interiores al relato» (Martín Gaité, 1973: 21-22).

¹⁰ *Exemplum*: «historia que se inserta a modo de testimonio» (Vid. Curtius, 1976: I, 94).

¹¹ «Tan antigua como el lenguaje debe de ser esta propensión, la de contar y escuchar cuentos, que en todas las culturas aparece y a todas colorea con un matiz propio. Se trata de una necesidad antes que de una mera diversión» (Vargas Llosa, 1991: 11).

¹² «Para hablar hay que dirigirse a otro u otros. Las personas en su juicio no vagan por el bosque hablándole simplemente al viento. Incluso cuando se habla consigo mismo, es preciso simular que se trata de dos personas, pues lo que yo digo depende de la realidad o fantasía de la que creo estar hablando, es decir, de las posibles reacciones que puedo anticipar. Por lo tanto evito enviar exactamente el mismo mensaje a un adulto que a un niño pequeño. Antes de empezar a hablar, de alguna manera tengo que estar ya en comunicación con la mente a la que he de dirigirme» (Ong, 1999: 170).

¹³ En el *Fedro*, Platón inventa una psicoterapia verbal rigurosamente técnica no muy alejada de la que efectúa el psicoterapeuta actual que escucha la verbalización de un malestar, diag-

las se sirve de la narración dentro de la narración, transformando el sufrimiento de dos personajes en palabras que, pronunciadas en catarsis oral frente a un oyente, provocan su mejoría: «El lenguaje de esta novela está concebido como salvación, como puerta abierta a las angustias y obsesiones padecidas en soledad. Son muchos los pasajes de la novela donde se hace un canto a la palabra poniendo el acento en su condición terapéutica» (Martín Gaité, 2002b: 256). Es el caso de la protagonista, Eulalia, que encuentra su «medicina» al contar su historia pasada y crisis reciente a modo de expiación de culpas: «... me siento vacía, un eslabón perdido, con lo que consuela decírtelo, consuela tanto que deja de ser verdad» (Martín Gaité, 2003: 154).

Ese poder curativo del *logos* que la autora destacaba en una entrevista —«la gente está enferma porque no habla», «contar nos aplaca y alivia» (Martín Gaité, 1988: 109)— es el argumento esgrimido en la cita de Brice Parain con que inicia *Retahílas*: «Cada vez que estamos angustiados, es el lenguaje quien nos aporta la solución necesaria»¹⁴. En suma, la literatura permite inventar al oyente ideal para un personaje enfermo, dentro del relato, o convocar a un lector imaginario, fuera de él, para que el novelista se explaye:

Si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado, la narración hablada no se da. Ahora bien, ¿existe ese mismo condicionamiento para la narración escrita? Evidentemente, no; [...] Es decir, que mientras el narrador oral tiene que atenerse, quieras que no, a las limitaciones que le impone la realidad circundante, el narrador literario las puede quebrar, saltárselas; puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido, y de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y el mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlos (Martín Gaité, 1973: 20-21).

En consecuencia, muchos personajes de Martín Gaité se «van construyendo» al hablar en sus novelas, otros fracasan en el intento, algunos creen en la posibilidad de una comunicación verdadera —o aspiran a lograrla—, y unos pocos la consiguen. Si en el psicoanálisis la presencia silenciosa del terapeuta cumple la tarea fundamental de lograr que el paciente hable, en el diálogo, también, consiguiendo que surjan detalles que el emisor se callaba a sí mismo, y que la presencia del receptor ayuda a que afloren, al suscitar la reconstrucción de lo vivido de forma comprensible: «El desafío no reside tanto en

nostica y aplica su palabra al enfermo con el fin de enseñarle a dominar sus pasiones. En *Gorgias*, Platón convirtió en técnica el decir placentero, al mostrar que la palabra persuasiva actuaba sobre el alma como los fármacos sobre el cuerpo, procurando que el más sabio hiciese creer al enfermo lo que fuera mejor para él. Si quien más sabía era el que mejor hablaba, no extraña que la sofística tuviese, desde su origen, una fuerte relación con la medicina. *Vid. Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico* (Gil, 1969) y *La pharmacie de Platon* (Derrida, 1972: 77-213).

¹⁴ «Chaque fois que nous sommes en détresse, c'est le langage qui nous apporte la solution nécessaire. Il n'y a pas d'autre. Lorsque son enfant est mort, la mère se lamente et le secours lui vient de là» (Martín Gaité, 2003: 12).

el tema de la narración como en la actitud de ese oyente» (Martín Gaité, 1988: 109). Lo mismo en *Retahílas* (1974) que en *El cuento de nunca acabar* (1983), se insiste en la necesidad de que el interlocutor esté presente para provocar la verbalización de unos contenidos, en alguna medida dificultosos para el hablante, que el acto de explicar a otro ayuda a clarificar, porque su narración exige a elegir una perspectiva a quien lo cuenta: «hay cosas que sin contarlas tal vez no cobrarían existencia» (Martín Gaité, 1988: 277). La novelista defiende que el hombre, obligándose a narrar una vivencia, la aclara, le quita oscuridad, explicándola y, si no puede hallar oídos que le atiendan, escribiendo novelas como catarsis terapéutica en solitario. Asimismo confiesa haber puesto en *Retahílas* y en *El cuarto de atrás* «todo lo que yo he pensado siempre sobre el tema del interlocutor», ya que ambas novelas «nacen de la invención del interlocutor» (Martín Gaité, en Fernández, 1979: 170). En definitiva, para nuestra autora, la literatura compensa la falta de un buen acto de comunicación oral porque «se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico» (Martín Gaité, 1973: 22), pues «si siempre pudiera uno comunicarse con sus semejantes de forma adecuada y en el momento adecuado, no necesitaría escribir: la escritura es como un sucedáneo para paliar esta incomunicación que hoy padecemos» (Martín Gaité, 1993: 24).

La dificultad estriba en encontrar a alguien que sepa escuchar y esté dispuesto a hacerlo ya que «no da igual cualquier interlocutor. [...] tiene que aparecer destinatario propicio porque nuestras cosas no se las podemos contar a cualquiera ni de cualquier manera». Y es que, «si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado, la narración hablada no se da» (Martín Gaité, 1973: 19-20). Ello supone que, en ausencia de un buen interlocutor a nuestro lado, haya que...

...buscarlo por otros pagos. O simplemente soñarlo. Lo cual significa ponerse a escribir de verdad. [...] Así es como se han escrito los mejores poemas del mundo, desde la ausencia del interlocutor real. Inventándose uno que jamás va a responder a nuestra canción. [...] creo que a aquella etapa inicial de echar de menos a un oyente para sus historias, sucede otra, que ya entraña cierta madurez reflexiva, y que suele coincidir con la decepción de no haberlo encontrado (Martín Gaité, 1988: 183, 244 y 115).

La literatura, en definitiva, la utilizamos como sucedáneo de esa comunicación más directa que nos falta (Martín Gaité, en Villán, 1974: 22).

Si, en *Ritmo lento* (1963), David Fuente halla en el silencio una oportunidad para «hablar» con su mundo interno que sustituye la falta de un interlocutor, en *Retahílas* (1974), la protagonista encuentra en su sobrino, Germán, a un oyente ideal; en *Fragmentos de interior* (1976), se vuelve al aislamiento de un escritor frustrado, cuya incomunicación se simboliza en la novela que no puede acabar y en su necesidad de escribir cartas; en *El cuarto de atrás* (1978), se sueña un interlocutor activo —el hombre de negro— para la pro-

tagonista¹⁵; y, en *Nubosidad variable* (1992), dos amigas buscan al receptor ausente cruzando un epistolario. Estas cuatro novelas plantean problemas de falta de comunicación y aislamiento entre hombres y mujeres y, de hecho, no se puede entender la relación de sus personajes si no es en «clave psicoanalítica» (Alemany, 1990: 35); ya que, en todas, se busca a un oyente y se denuncia la incomunicación en sus múltiples formas: el mutismo, la conversación vacía, el lenguaje impersonal¹⁶... No sorprende, pues, que las protagonistas de *Nubosidad variable* acaben substituyendo una conversación por un cruce de escritos: «intercambio precioso este de tus cuadernos y mis cartas» (Martín Gaité, 1992: 339).

De hecho, Carmen Martín Gaité confiesa en un artículo que su primera intención al diseñar *El cuarto de atrás* fue escribir un monólogo como estrategia narrativa para mostrar sus memorias; opción que abandonó por la escritura del manuscrito que da nombre a la novela mediante el diálogo con un desconocido¹⁷:

...la situación enconada de soledad e 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 [...] 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 (Martín Gaité, 2002a: 324).

Al decir de la autora, la mayoría de hombres no encuentran en la vida un buen interlocutor: «a aquella etapa inicial de echar de menos a un oyente para sus historias, sucede otra, que ya entraña cierta madurez reflexiva, y que suele coincidir con la decepción de no haberlo encontrado» (Martín Gaité, 1988: 115)¹⁸.

¹⁵ «[La literatura] Para mí es el refugio de un mundo hostil que no es nunca el que soñamos. Si apareciera siempre el interlocutor adecuado en el momento adecuado, a lo mejor no se escribía. Se escribe precisamente porque no aparece y lo tienes que soñar» (Fernández, 1979: 171).

¹⁶ «Tienes que aprender a escuchar lo que digo, que nunca lo escuchas ni te enteras de lo que significa», «comprendo que no pueda dialogar contigo. Hablas desde otro sitio, desde fuera» (Martín Gaité, 1969a: 25, 149); «la culpa la tengo yo por contarte mis cosas, por creer que alguna vez me escuchas y te enteras de algo» (Martín Gaité, 1980: 33).

¹⁷ «...en *El cuarto de atrás* viene aplicado sistemáticamente el procedimiento ya observado en *Fragmentos de interior*: la alternancia entre diálogo y monólogo interior» (Martín Gaité, 2002a: 261).

¹⁸ En su ensayo *Desde la ventana* (1987), la novelista rinde homenaje a todas las mujeres que, antes que ella, usaron la literatura para encontrarse y definirse, después de haber fracasado en la búsqueda de ese oyente soñado y verse empujadas a escribir: «Muchas mujeres rebeldes, al decidir quebrar ese mandato de sus padres, hermanos y confesores, aspirarían a escribir mejor para desvelar con más eficacia la naturaleza de aquellos sentimientos escondidos y turbulentos [...] si desaparece o no ha existido nunca ese “tú” ideal receptor del mensaje, la necesidad de interlocución, de confidencia, lleva a inventarlo. O dicho con otras palabras,

Tras todo lo visto, podría afirmarse que el verdadero interlocutor que busca la salmantina no es tanto el lector como ella misma y el único modo de dialogar con su intimidad, la escritura¹⁹; no en vano reconoce: «El primer interlocutor satisfactorio y exigente venimos a ser, así, nosotros mismos. Nos proclamamos destinatarios provisionales del mensaje narrativo, mientras seguimos esperando, soñando, invocando a ese otro que un día nos vendrá a suplantar, a quien podamos decir: “Toma esto, lo había estado elaborando para ti”» (Martín Gaité, 1888: 119).

EL HABLA VIVA: DIÁLOGO Y ORALIDAD

En *Ritmo lento* «el tema de la búsqueda de interlocutor y de la oposición entre conversación y diálogo está presente desde las primeras páginas de la novela» (Martín Gaité, 2002b: 252) y, ya en *Retahílas*, la escritora muestra de forma explícita su preferencia por la lengua hablada: «Hablar es lo único que vale la pena» (Martín Gaité, 2003: 73)²⁰. De este modo, la autora sintetiza la necesidad de contar que siempre había sentido y revelado en varias entrevistas: «—Bueno, sí, es mi tema fundamental. El día que deje de tener fe en el poder de la palabra me acostaré a esperar la muerte. Llevo años dándole vueltas a lo mismo» (Marfil, 1978: 63); así como su preferencia por el relato breve:

El cuento es bastante afín a mi personalidad como escritora, si por personalidad se entiende una identidad entre el trabajo de escribir y un ritmo peculiar, inherente a la forma familiar de contar oralmente las cosas. Los límites del cuento condicionan y favorecen esta semejanza. De hecho, yo, en algunos de mis cuentos me reconozco como hablante; compruebo el parecido de aquel resultado con mi estilo personal de contarle un episodio a cualquiera [...] oigo el eco de mi propia voz (Martín Gaité, 1969b).

De la creencia en el poder casi corporal de la voz nace la valoración del discurso oral por parte de esta novelista, cuyos personajes lo reivindican para

es la búsqueda apasionada de ese “tú” el hilo conductor de ese discurso femenino, el móvil primordial para quebrar la sensación de arrinconamiento. [...] El paso del “tú” real al “tú” inventado tiene su correlato literario en la transformación del género epistolar al pasar a otra modalidad también muy grata a la mujer introvertida: la del diario íntimo» (Martín Gaité, 1987: 58, 59 y 60).

¹⁹ «Para Carmen Martín Gaité, el interlocutor es la verdad definitiva, y para él han sido escritas cada una de las palabras. “La verdad de lo narrado —escribe— estará siempre en los ojos y los oídos de los demás, en la búsqueda de ese espejo”. Creo que encontrar ese espejo es el fin último de toda literatura: transformar al lector en interlocutor» (Blastein, en Martinell, 1997: 65).

²⁰ «Qué guapa estás cuando hablas, cómo embelleces, es que tú has nacido para hablar, es tu luz» (Martín Gaité, 2002a: 180). Versión descartada para *Retahílas*, recuperada en uno de los *Cuadernos de todo* de la autora.

autodescubrirse, ser, relacionarse y hallar su salvación. En sus dos mejores novelas se valora la dificultad de expresar por escrito lo que fácilmente se diría en un acto de habla, caso de *Retahílas*:

Al hablar perfilamos, claro que sí, inventamos lo que antes no existía, lo que era puro magma sin encarnar, verbo sin hacerse carne, lo que tenía mil formas posibles y al hablar se cuaja y se aglutina en una sola y única [...] eliges sin notarlo una combinación, sin pararte a pensar ni por lo más remoto «sujeto, verbo, predicado», no se te plantea, eso se queda para cuando escribes; por costumbre que tengas de escribir, aunque sea una carta sin pretensión de estilo, es otro cantar, qué van a salir las cosas como cuando hablas, hay una tensión frente al idioma, no se puede ni comparar (Martín Gaité, 2003: 73).

Igual defensa del discurso oral se da en *El cuarto de atrás*, donde la escritora también aplica «el procedimiento ya observado en *Fragmentos de interior*, la alternancia entre diálogo y monólogo interior» (Martín Gaité, 2002b: 261):

—Si quiere, me voy
 —No por favor, es estando usted aquí como se me ocurren las cosas.
 —Pues si le parece, me siento ahí en el suelo, a su espalda y usted se pone a escribir.
 —No estaría mal.
 —Pero tendría que aprender a escribir como habla.
 —Ya lo creo, no ha dicho usted nada. Es lo más difícil que hay (Martín Gaité, 1999: 121).

La misma valoración de la palabra viva que aparece en boca de estos personajes se encuentra en los ensayos o anotaciones de cuadernos de la salmantina:

...es un respeto por la letra escrita que debe venir de aquella manía escolar de los cuadernos de limpio. No se atreve uno a hollar el papel como si lo que queda escrito fuera más definitivo que lo que se habla o comprometiera más. Cuando se habla, se pueden decir las mayores tonterías y quedarse uno contento, hasta creer que le ha comunicado algo a los demás [...] Pero, por qué un pedazo de papel que después puede romperse ha de intimidar más que el rostro de otra persona? (Martín Gaité, 2002a: 281).

Para Martín Gaité el acto de hablar se halla vinculado a la vida igual que el silencio, a la muerte; lo cual justifica su defensa de la conversación, entre cuyas virtudes destaca el hecho de liberarse de los sentimientos al expresarlos. Abrirse ante un interlocutor es bueno porque se reduce el miedo a las emociones negativas y uno puede resolver los problemas al ser escuchado, situación que ofrece la posibilidad de descubrirse. Quien habla, además, se humaniza al sentirse protagonista, dejando aflorar lo más profundo suyo, que se despliega, permitiendo que se cree una relación cálida y de cercanía con otro ser humano. Si una psicoterapia permite ver y entender las divisiones del individuo al verbalizarlas, el proceso de interlocución mostrado en *Retahílas*, también. Terapia analítica y literatura se encuentran en este punto porque, en

ambos casos, ponerse en palabras es ir definiéndose, configurándose, gracias al lenguaje como vehículo de revelación en la búsqueda de identidad; lo cual obliga a necesitar un terapeuta —o lector— para construirse. En el caso de Martín Gaité, es la conversación con un amigo la forma de dar a conocer a sus personajes, antes que el encuentro con un terapeuta:

Tanto el profesor, como el confesor, como, años más tarde, el psiquiatra o el periodista nos presionan a contarles historias porque su profesión les obliga a ello. Son interlocutores pagados, mediadores de oficio. Hay que haber pasado por el desencanto de comprobar su inautenticidad y falta de interés por el cuento que nos instan a contarles para que sintamos en nuestro interior, como un aldabonazo al margen de la ley, la urgencia de contarle de una manera libre (Martín Gaité, 1988: 179).

[Esta necesidad de expresión] tiene siempre algo de clandestino y suele coincidir con la necesidad de invocar o inventar un interlocutor valedero a quien dedicar nuestra cuita, impresiones o fantasías (Martín Gaité, 2002a: 398).

En *Retahílas*, la concepción que del diálogo posee lo escrito está expuesta por *Eulalia* —‘la que habla bien’—, quien afirma:

¿Crees que iba a hablar así si tú no me escucharas como lo estás haciendo? Dicen que hablando se inventa, que hay gente a la que hablando se le calienta la boca, hablar es inventar, naturalmente que se le calienta a uno la boca, lo pide el que escucha, si sabe escuchar bien, [...] sin ese esfuerzo de figurarte la cara de otro que te escucha, las palabras no nacen (Martín Gaité, 2003: 73).

Si, al hablar, la mirada convoca las palabras, el novelista deberá hacer lo mismo en la escritura²¹. Ya en 1954, la autora publicó un cuento sobre las miradas —titulado *La trastienda de los ojos*—, en el cual se quería demostrar que la verdadera comunicación se establece entre los que se miran, no entre los que se hablan, como afirma el personaje de *Rimo lento*: «me miraba como a un nuevo interlocutor» (Martín Gaité, 1969a: 299) o el de *Retahílas*: «Muchas de las cosas que le hubiera escrito son las que te estoy diciendo a ti porque me das pie, porque retahílas piden retahílas y sobre todo porque te puedo ver la cara, los ojos... [...] hace falta ver los ojos de la gente para hablar» (Martín Gaité, 2003: 95)²².

En *Retahílas* y *El cuarto de atrás* se materializa al oyente soñado que en obras anteriores no se halló mediante la fuerza del lenguaje —insistiendo en

²¹ «Tú hablas de las cosas pasadas y no sé, no es como si hablaras de la guerra de las Galias. No las petrificas (P. a su hija o T. a los suyos les hablan de sus experiencias desde una orilla que las hace inalcanzables, que separa lo que les ha pasado a otro contexto. Los malos escritores de historia hacen igual: no te la traen a los ojos)» (Martín Gaité, 2002a: 180).

²² La novelista parafrasea a Miguel de Unamuno, igual que en *El cuento de nunca acabar*: «No sé hablar —escribió Unamuno en *De esto y aquello*— si no veo unos ojos que me miran y no siento detrás de ellos un espíritu que me atiende» (Martín Gaité, 1988: 113).

la necesidad de contar, en la importancia de la comunicación—; porque, si uno logra expresar lo que desea, encuentra con más facilidad solución a sus problemas, siendo necesario salir al encuentro de los fantasmas llamándolos por su nombre para liberarse de su poder: se llamen divorcio, incesto, asesinato o adulterio. En la primera novela se consigue a través del diálogo hablado y, en la segunda, de la escritura²³. La crítica sugiere que el estilo de Martín Gaité —escribir imitando la lengua hablada— surge de su necesidad de interlocutor, además de la influencia de una de sus autoras preferidas: Virginia Wolf (Glenn, 1988). En el largo diálogo de *Retahílas* es donde mejor se ve la traducción al plano léxico de dicha técnica: muletillas, repeticiones, coloquialismos, hablar yendo y volviendo a un mismo tema, etc. (García Negroni y Torresillas, 2001)²⁴. Ese proceder de la mente movida por el subconsciente que hostiga con aquello que le preocupa —el «hablar con meandros», en palabras de la novelista— no es una burda copia de la lengua cotidiana, sino un intento de reproducir ese mecanismo interior que se desvía de la fluidez conversacional.

ESCRIBIRSE ESCRIBIENDO: UN MONÓLOGO SOLITARIO

La autora expone las diferencias entre la narración oral y la escrita, las razones por las que el hombre necesita contar y su preferencia por la conversación en el ensayo *El cuento de nunca acabar*. También en sus artículos «Conversaciones con Gustavo Fabra» y «Las trampas de lo inefable», donde reivindica la supremacía de la palabra hablada. Lo contrario sucede en «Ponerse a escribir» (Martín Gaité, 2006: 96-97), donde se define la lengua escrita y sus diferencias respecto de la oral. Partiendo de la premisa «hablamos casi siempre con descuido, escribimos con cuidado» (Salinas, 2007: II, 104), la salmantina define las ventajas de cada sistema: en el primero, dar con un oyente ideal y, en el segundo, crearlo. Curiosamente, esta amante de la oralidad que es Martín Gaité defiende la palabra hablada dentro de textos escritos —sean ensayos, cuadernos o novelas—, como hizo Platón para manifestar sus objeciones a la escritura (Ong, 1999: 82), a diferencia de Sócrates que, cohe-

²³ «Con el *Cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité ha dado ese paso decisivo mediante el cual la poética se integra en el relato y este se convierte en una reflexión constante sobre el acto de escribir y cuanto implica» (Egido, 1994: 1).

²⁴ Técnicas asociadas al análisis del pasado o de la personalidad son: «monólogo interior, corriente de conciencia, introspección, monólogos verbalizados ante un personaje presente con una fuerte dimensión dialógica y, en una línea semejante, diálogos con personajes muertos o ausentes. Precisamente el *diálogo*, debido a la importancia que en las novelas de Carmen Martín Gaité tiene el afán de comunicación, adquiere una relevancia especial» (Lluch, 2000: 208).

rente con su defensa del diálogo, renunció a escribir²⁵. Desde su inicial *Libro de la fiebre* (1948), hasta sus novelas de madurez —donde sigue realizando un constante autoanálisis a través de sus personajes—, nuestra autora utiliza la palabra escrita como herramienta para hacerse consciente de una intimidad reprimida que desconoce²⁶. La necesidad de Martín Gaité por mezclar vida y ficción, semejante a la de Miguel Delibes²⁷, permite que, en algunas novelas, se adivine su historia personal —no en vano confiesa: «Soy una persona que escribe sobre cosas interiores» (Martín Gaité, en Ramos, 1980: 119)— y, en otras, se explicita la intención autobiográfica que la impulsa²⁸, caso de *El cuarto de atrás*, cuya protagonista confiesa: «Me hicieron muchas preguntas. Que si era yo Carmen Martín, que si había acabado la licenciatura el año 48 en Salamanca, que si ahora preparaba la tesis» (Martín Gaité, 1999: 144)²⁹. En suma, «se puede afirmar que toda la obra de la escritora se ha convertido en una exploración de su propia biografía por el deseo obsesivo de salvarla a través del recuerdo» (Escartín, 2001: 38).

Parece que, escribiendo sobre lo vivido, la salmantina intenta armar el puzzle de sí misma enfrentándose al propio dolor, con la esperanza de superarlo, porque la escritura actúa «como salvación y como modo de adueñarse de la propia existencia» (Peñaranda, 1994: 34). Si el novelista uruguayo Eduardo Galeano reconoce: «Escribo para poder juntar mis pedazos»; Enrique Vila-Matas, para encajar las piezas de su puzzle³⁰; Mercè Rodoreda o

²⁵ «Aunque Platón parecía que daba prioridad a lo oral en el *Fedro*, lo hace a través de una literatura escrita, el primer conjunto extenso y coherente de pensamiento especulativo escrito en la historia de la humanidad» (Havelock, 1996: 150). «Aunque el pensamiento de Platón se expresaba en forma de diálogo, su exquisita precisión se debe a los efectos de la escritura en los procesos intelectuales, pues los diálogos de hecho son textos escritos» (Ong, 1999: 105).

²⁶ «Me doy cuenta de que este libro está hecho con lo que no tengo en vez de con lo que tengo, con lo que no comprendo, con lo que no sé» (Martín Gaité, 2007: 180).

²⁷ «Yo traslado a mis personajes los problemas y las angustias que me atosigan, o los expongo por sus bocas. En definitiva, uno, si es sincero, se desdobra en ellos» (Delibes, en Alonso de los Ríos, 1971: 58). «El novelista auténtico tiene dentro de sí, no un personaje, sino cientos de personajes. De ahí que lo primero que el novelista debe observar es su propio interior [...] Creo que el novelista mezcla proporcionalmente lo que vive, lo que ve y lo que imagina. En sustancia pienso que el arte de novelar consiste en acertar a ensamblar estos materiales de distinta procedencia en una misma historia» (Delibes, 1972: 38-39).

²⁸ «Carmen Martín Gaité, en definitiva, entiende la autobiografía como una construcción discursiva, [...] mediante el recurso a lo fantástico y a la metaficción. Otro resorte imprescindible es la interlocución, que actúa como espoleta para los recuerdos y establece “conexiones significativas” entre hechos aparentemente lejanos» (Calvi, 2011: 35).

²⁹ La salmantina confiesa: «la narradora totalmente identificada con la autora (ya que todas las cosas que cuenta coinciden con mi propia biografía), se mete en la cama, trata en vano de dormirse...» (Martín Gaité, 2002b: 259).

³⁰ «...mis libros son piezas de un tapiz o un puzzle que voy armando poco a poco. Son piezas diferentes, me impongo que lo sean, pero van a dar al océano de un mismo dibujo» (Vila-Matas, en Fresán, 2004).

Natalia Ginzburg, para unir los trozos de un espejo roto; y Martín Gaité, para urdir hilos sueltos y tejer³¹, como ella misma reconoce: «...ya sabes cómo aludo en mis textos a coser, a los hilos, a ese quitar y poner las cosas, a componerlas. No contarlos todo de golpe, eso es lo esencial para mantener el interés del lector [pues] ponerse a contar es como ponerse a coser; [es decir] ir una puntada detrás de otra, sean vainicas o recuerdos» (Martín Gaité, en Martinell, 1998).

Así sucede en *Retahílas*, donde la autora utiliza el simbolismo de la costura en el léxico (*tejer, atadura, enhebrar, tela, bordado, retahílas*) o expresiones de su campo semántico («le cojo el hilo», «en nuestra tela», «lo estamos bordando»...) en boca de sus personajes: «*toma hilo, dame hilo*, de verdad completamente así, era tejer. Se lo dije, y le hizo mucha gracia, que era igual que estar tejiendo algo en común con aquel fonema que salía y volvía a salir, a tientas, sin saber qué dibujo se está componiendo en la tela ni de qué color es el bordado» (Martín Gaité, 2003: 67).

Prueba del discurso que la escritora mantiene siempre consigo misma es su insistente manejo de estas imágenes en entrevistas, ensayos o relatos³², caso de *Nubosidad variable*, novela al frente de la cual anota esta cita de Natalia Ginzburg³³:

Cuando he escrito novelas, siempre he tenido la sensación de encontrarme en las manos con añicos de espejo, y sin embargo conservaba la esperanza de acabar por recomponer el espejo entero. No lo logré nunca, y a medida que he seguido escribiendo, más se ha ido alejando la esperanza (Martín Gaité, 1992: 7).

Si, en su ensayo *Pido la palabra*, Martín Gaité define su poética de retazos con la misma imagen de la escritora italiana, se diferencia de ella al valorar positivamente la escritura fragmentada³⁴:

³¹ Vid. Martinell (1998).

³² «Relacionada con la conversión de lo troceado y abstruso en lo organizado y comprensible, esta es la metáfora representativa de *La Reina de las Nieves* (Martín Gaité, 1995: 633 y 669), novela que orquesta historias diversas con un final feliz, como el cuento de Andersen en el que se inserta» (Pittarello, en Calvi, 2011: 9).

³³ «El epígrafe de Natalia Ginzburg en *Nubosidad variable* pone sobre aviso. Los “añicos de espejo” con que la escritora italiana metaforiza la tarea de escribir novelas anuncian la actitud hermenéutica que mantendrá el personaje de Sofía, para la cual la historia confusa de un amor juvenil “va en plan de añicos de espejos», del mismo modo que en los cuadernos que está redactando le salen únicamente «cuentos incompletos, todos son cachitos”» (Pittarello, en Calvi, 2011: 9).

³⁴ «[El fragmentarismo de Ginzburg] es expresión de impotencia frente al mundo hostil e incognoscible. Para Martín Gaité, en cambio, la estética del fragmento produce más bien gozo y aumenta la conciencia de que toda narración, tanto autobiográfica como de ficción, es una construcción discursiva» (Calvi, 2011: 37). «Martín Gaité confiere a los añicos significación positiva: son las pequeñas historias que reflejan la complejidad de la vida con más fidelidad. Si Ginzburg sostiene que es imposible llegar a obtener el espejo entero, Martín

La escritura femenina alude a un mundo fragmentario que, según metáfora de Natalia Ginzburg, 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 se nos escapa continuamente (Martín Gaité, 2002b: 340).

Así lo comprobamos en *Nubosidad variable*, cuyos personajes afirman: «la vida está hecha de añicos de espejo, pero en cada añico se puede uno mirar»; «cada palabra que oigo y cada libro que me pongo a leer estalla en mil añicos donde se espejan nuevos fragmentos de vida: historias despedazadas»; «...escucharle no sólo va a servir para recomponer su rompecabezas, sino también para encontrar algunas piezas perdidas del mío» (Martín Gaité, 1992: 305, 372). En suma, para muchos autores, la escritura ha supuesto —además de la salvación sanadora por convertir el recuerdo en literatura— un instrumento para entender el desorden existencial, como asegura nuestra novelista:

Estoy diciendo en este papel lo que estoy pensando ahora mismo. Y lo piensas más complejo. Las palabras te resultan pobres. Escribir no es mejor que pensar, es como un trasunto, un resumen. Pero pasa el tiempo y sirve. [...] Los *Cuadernos de todo* son útiles pero me parecen un arsenal de vida disecada. Y sin embargo, el día que no escribo estoy mal, me parece que he perdido el tiempo. ¿Por qué? Todo es cuestión de ordenación. La narración es una exigencia. Si no cuentas las cosas, forman montoneras. Es como entrar en un cuarto donde todo está patas arriba y empezar a doblar historias y meterlas en sus estantes correspondientes, luego ya se puede respirar (Martín Gaité, 2002a: 353 y 227).

Tanta es la importancia que Martín Gaité concede a la escritura y a su poder ordenador que la transforma en estrategia estructural de *El cuarto de atrás*, donde el caos mental que muestra al comienzo se convierte en las cuartillas numeradas de una novela con título al acabarse³⁵. Algo similar sucede en *Nubosidad variable*, donde el buceo por la interioridad de Sofía y Mariana se hace a través de cartas y cuadernos que cruzan ambas amigas: «Te lo querría contar bien, porque, si no, no lo voy a entender yo tampoco, menos mal que te puedo escribir [...] porque esta carta va de confesión» (Martín Gaité, 1992: 53-61). En suma, dicha necesidad de explicar el propio pasado para, ahondando en él, comprenderlo y asumirlo acaba siendo el motivo repetido de la narrativa de nuestra autora: «Después de muchos encontronazos y tropiezos siempre vuelvo a lo mismo [...] explicas a otro las historias y a la vez las ordenas en ti mismo. Entonces, efectivamente, la palabra tiene una función purificadora, una función ordenadora» (Martín Gaité, en Villán, 1974: 22).

Gaité propone sustituir esa búsqueda por otro método: proceder por collage [...] incorporando fragmentos de otras historias, de lecturas, de reacciones...» (Ciplijauiskaité, 2000: 56).

³⁵ «El sitio donde tenía el libro de Todorov está ocupado ahora por un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos. En el primero, en mayúsculas y con rotulador negro, está escrito *El cuarto de atrás*. Lo levanto y empiezo a leer...» (Martín Gaité, 1999: 181).

Si desconocerse es estar «enfermo», aceptamos que se escriba movido por la necesidad de sanarse, descubrir quién es uno y encontrarse en las propias palabras, entendiendo «la escritura como una búsqueda personal de expresión» (Martín Gaité, 2002a: 397)³⁶. Así lo afirman los expertos³⁷, los especialistas en la obra de Martín Gaité³⁸, la novelista: «Yo no puedo dejar de escribir, es lo único que me cura» (Martín Gaité, 1992: 301), «toda la buena literatura ha surgido del descontento», razón por la cual escribir es «abrir una ventana para salvarse», ya que la mujer «suple con la literatura todo lo que le falta» (Martín Gaité, en Bustamante: 1978: 57) o sus personajes: «Escribir me saca del infierno», «no tengo más refugio que el de la escritura», «mi patria es la escritura», «tenía que ponerme a escribir: ese era el único refugio posible», «no hay mejor tabla de salvación que la pluma» (Martín Gaité, 1992: 125, 139, 143, 161, 210). Todos evidencian que lo que la salmantina busca al llenar un papel es un diálogo con su yo más profundo y el exorcismo de las heridas personales: «...yo no puedo partir nada más que de mis propios demonios porque no conozco otros. Sólo puedes ir a lo otro partiendo de ti mismo. Después de muchos encontronazos y tropiezos siempre vuelvo a lo mismo» (Martín Gaité, en Villán, 1974: 22).

Si Katherine Mansfield escribe porque se lo manda un difunto, siendo sus escritos «sucedáneo de compañía del hermano muerto» (Martín Gaité, 2002a: 455), Cortázar ve sus relatos como un camino terapéutico, afirmando que muchos de sus cuentos representan una especie de autopsicoanálisis y que, aunque puedan parecer juegos, mientras los escribía no tenían nada de lúdico. El autor los valora como atisbos, dimensiones, ingresos a posibilidades que le aterraban o fascinaban y que debía tratar de agotar mediante la escritura de un cuento. Si ello es así, puede afirmarse que la dimensión fantástica en Cortázar hunde sus raíces en un malestar existencial y es, ante todo, cristalización de vivencias: «escribir es exorcizar. Rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición literaria» pues —para él— todo relato breve plenamente logrado y, en es-

³⁶ «...cuidado: no es que uno pueda esperar consolarse de su tristeza escribiendo [...] Este oficio no es nunca un consuelo o una distracción. No es una compañía. [Hay que servirlo] Entonces, nos ayuda también a mantenernos en pie, a tener los pies bien asentados sobre la tierra, nos ayuda a vencer la locura y el delirio, la desesperación y la fiebre» (Ginzburg, 2002: 101-102). En el verano de 1948, Martín Gaité enfermó de tífus y permaneció en la cama 40 días. Ya restablecida, intentó reflejar dicha vivencia por escrito: «después de sanar, empecé a escribir un libro que se titulaba *El libro de la fiebre*, donde, en plan poético y surrealista, trataba de rescatar imágenes fugaces de mis delirios» (Martín Gaité, 2007: 11).

³⁷ «Más que cualquier otra invención particular, la escritura ha transformado la conciencia humana» (Ong, 1999: 81).

³⁸ «El lenguaje oral y escrito, como modo de introspección y medio para superar los inconvenientes que rodean al personaje encerrándolo dentro de sí mismo y para acceder a la relación con el otro, aparece considerado a lo largo de su producción como un elemento redentor, que capacita al individuo para descubrir su auténtico yo y superar los problemas personales» (Lluch, 2000: 207).

pecial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior (*Casa tomada* es resultado de un mal sueño real en el que Cortázar —no los dos hermanos de la ficción— sentía algo extraño y espantoso que avanzaba con ruidos en su casa empujándole hasta la puerta cuando, antes de salir a la calle, se despertó).

En otras palabras, la única manera que el argentino conoce de desterrar las pesadillas es convertirlas en ficción: «Un verso admirable de Pablo Neruda: *Mis criaturas nacen de un largo rechazo*, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar» (Cortázar, 2006: 66). Igual que el poeta chileno, en Cortázar todo cuento fantástico nace de esa expulsión catártica, escribiendo «como quien se quita de encima una alimaña» (Cortázar, 2006: 67), para lograr la curación de ciertos síntomas neuróticos. Es el caso de *Carta a una señorita de París*, donde el personaje-narrador vomita unos conejitos, metáforas de obsesiones, fobias, confusión o dilemas, según confesión del autor (*Vid.* Cortázar, 1971).

De hecho, los sueños han sido material literario no sólo del narrador argentino, sino de un gran número de escritores románticos, como Víctor Hugo, que dormía con lápiz y papel para anotarlos, o Hoffmann, quien creía que por ellos entramos en contacto «con el alma del mundo», con «el principio espiritual de las cosas», llegando a afirmar que el sueño es nuestra existencia real o «segunda vida», y el momento más óptimo para la inspiración poética, igual que Bécquer³⁹. Así entendida, la escritura «es un *strep-tease* solitario y refugio, único modo de conversar, de entablar el puente que pueda construir al yo» (Peñaranda, 1994: 35). Por ello no sorprende que Martín Gaité acuda a ella, incluso en el ámbito de los sueños:

Anoche soñé que le estaba escribiendo una carta muy larga a mi madre para contarle cosas de Nueva York, pero era una forma muy peculiar de escritura. Estaba sentada en esta misma habitación, desde cuyos ventanales se ve el East River, y lo que hacía no era propiamente escribir, sino mover los dedos con gestos muy precisos para que la luz incidiera de una forma determinada en un espejito como de juguete que tenía en la mano y cuyos reflejos ella recogía desde una ventana que había enfrente, al otro lado del río. Se trataba de una especie de código secreto (Martín Gaité, 1987: 123).

³⁹ «No quiero que en mis noches sin sueño volváis a pasar por delante de mis ojos, en extravagante procesión, pidiéndome con gestos y contorsiones que os saque a la vida de la realidad, del limbo en que vivís semejantes a fantasmas sin consistencia. [...] El sentido común, que es la barrera de los sueños, comienza a flaquear, y las gentes de diversos campos se mezclan y se confunden. Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido; mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales; mi memoria clasifica revueltos nombres y fechas de mujeres y días que no han existido sino en mi mente. Preciso es acabar arrojándoos de la cabeza de una vez para siempre» (Bécquer, 1995: 107-108).

La novelista es consciente de la motivación que la impulsa a tomar la pluma —«...tengo un alter ego que me manda escribir. Esquizofrenia, si quieres, pero controlada. Delegas en otro para que te cuente lo que te pasa, y ese otro, que también eres tú, lo mira todo desde fuera» (Martín Gaité, 1992: 197)— y de lo pronto que aparece esa inquietud en su narrativa.

Al modo de la mayéutica socrática, que veía en el diálogo el mejor método de alumbrar el conocimiento, la propia autora confesaría en 1978 su necesidad de usar la literatura como un diálogo. Si *Fragmentos de interior* (1976) y *El cuarto de atrás* (1978) acuden técnicamente a la alternancia entre diálogo y monólogo⁴⁰, *Retahílas* (1974) opta por una conversación ideal que mantienen dos personajes, a través de la cual puedan verbalizar versiones distintas de un mismo problema, al explicar los hechos desde sus perspectivas masculina y femenina, de juventud y madurez. *Nubosidad variable* (1992) insiste en la idea de contar bien lo vivido a otro, pero no oralmente como un juglar, sino al modo de un amanuense. Quien lo hace —curiosamente— es una profesional de la escucha, una psiquiatra en crisis que se desnuda en palabras escritas: «Yo estoy necesitando de un psiquiatra más que todos mis pacientes juntos. Y si no, que te lo digan a ti, mi buen Per Abat. Menos mal que has aparecido, que puedo imaginar que me escuchas.» (Martín Gaité, 1992: 70) Al final de la novela, el personaje agradece a su confidente, Sofía, el haber realizado el oficio de copista recogiendo su relato oral: «Hasta luego, mi buen Per Abat. Tu amiga. Mariana» (Martín Gaité, 1992: 343). No en vano, la crítica dirá que:

Las dos [obras] están concebidas como diálogo entre dos protagonistas; las dos ensalzan el poder de la palabra —oral, espontánea en *Retahílas*; escrita, redactada en *Nubosidad*— que trae la catarsis. La gran diferencia reside en que el diálogo entre Eulalia y Germán, en su cualidad de «talking cure», se cierra como una sesión con el psiquiatra que ha traído alivio. En *Nubosidad variable*, las dos protagonistas que han ido contando su vida por escrito, sin mirarse a los ojos, se juntan sólo en la escena final, sugiriendo que el verdadero proceso: compaginar y fundir los dos manuscritos y tal vez producir con ellos el «libro de la mujer», sólo está empezando (Ciplijauskaité, 2000: 55).

En *La reina de las nieves* (1995), Leonardo, un personaje que ha perdido la razón, inicia el regreso a su pasado y a sí mismo al salir de la cárcel. Para él, la escritura supondrá el camino de vuelta a casa⁴¹:

—De verdad, Leonardo, no te entiendo. Es como si hubieras perdido la memoria.
—Ya te he dicho antes que, en parte, la he perdido. Y que ahora, gracias a la escritura, la estoy empezando a recuperar, voy poco a poco (Martín Gaité, 1995: 173).

⁴⁰ «En esta novela [*Entre visillos*] aparece otro de mis temas favoritos: la dicotomía entre lo que entiendo por diálogo y lo que entiendo por conversación insustancial. [...] la dualidad diálogo-conversación remite a la dualidad intimidad-exterioridad» (Martín Gaité, 2002a: 250).

⁴¹ «...todo lenguaje y pensamiento es hasta cierto punto analítico: descompone el continuo compacto de la experiencia [...] Empero, las palabras escritas agudizan el análisis, pues se exige más de las palabras individuales» (Ong, 1999: 104-105).

Si para nuestra autora, en un primer momento, dialogar supuso curarse de un mal, escribir como sucedáneo de una conversación se convierte, ya en la madurez, en un refugio para huir de la angustia, lo cual le permite afirmar: «*El cuarto de atrás* puede ser considerado como una metáfora de la escritura literaria entendida como comunicación» (Martín Gaité, 2002a: 262). En consecuencia, la evolución de la salmantina en su novelística —de reivindicar la oralidad a la escritura— tal vez se deba a las ventajas que lo escrito ofrece frente a un acto de habla —efímero, evanescente y cuyo recuerdo es pasajero— frente a la escritura que deja una huella del mundo propio sobre la que se puede reflexionar⁴²:

Es más eficaz y duradero este camino, pues un diálogo a viva voz entre dos personas es evanescente, palabra lanzada al aire. Corresponde al momento y es propiedad privada de los dialogantes. En cambio la narración escrita, por recóndita que sea, nos alcanza; existe porque la recibimos, la leemos y la conocemos. Así ocurre con la serie de escritos que encontramos dentro de las novelas de Martín Gaité (Kronik, 1997: 36).

Uno de los personajes de *Nubosidad variable* reconoce así su valor: «Y aquella noche me senté a escribir [...] por necesidad imperiosa, porque no tenía otro camino. Seguirlo era cuestión de vida o muerte. Y supe también que era un camino escarpado, pero que me gustaba ser capaz de subirlo, y que lo iba a subir yo sola [...] No hay mejor tabla de salvación que la pluma» (Martín Gaité, 1992: 210). Lo mismo sucede en *La reina de las nieves*, cuyo protagonista escribe un diario tratando de aunar los recuerdos del pasado con el presente para llegar a una conclusión sobre su identidad:

—Lo que no me explico, señora, es por qué no te pones a escribir todas esas historias, así tal como te salen esta noche. No hay derecho a que sólo las esté oyendo yo. Además, lo digo también por ti, porque ahora te estás desahogando, de acuerdo, pero puede ser pan para hoy y hambre para mañana, ya lo sabes de otras veces. Igual mañana te despiertas y los males del alma esos que dices resulta que, en vez de haberlos espantado hablando, te atacan más todavía. No sé..., yo me quedo más conforme cuando escribes (Martín Gaité, 1995: 314).

Por ello, algunas corrientes de psicología actual usan la palabra escrita del paciente como si fuera una carta y él, su destinatario en el proceso de hacer consciente lo espiritual, puesto que su escritura es testimonio de lo que es y

⁴² «...tras el desarrollo del psicoanálisis, la escritura y lo impreso propiciaron un gran potencial: el nuevo interés por el mundo vital del hombre y la persona humana [...] En la medida en que la psicología moderna y el personaje *redondo* de la ficción representan ante la conciencia actual cómo es la existencia humana, el sentido de esta ha sido procesado a través de la escritura y lo impreso» (Ong, 1999: 151). Según Derrida, Occidente privilegia el habla, la voz; y este privilegiar la *phoné* sobre la escritura (hija bastarda y parricida del *lógos*) es el gesto que inaugura la filosofía occidental. Su tesis del logocentrismo, o metafísica de la presencia, se origina a partir de un fonocentrismo (Derrida, 1972: 77-213).

de lo que quiere ser⁴³. Partiendo del modelo de Víctor Frankl, psiquiatra que halló en su decisión de escribir una salida redentora y curativa para su dolor en los campos de concentración alemanes⁴⁴, nace la disciplina que usa la escritura como terapia⁴⁵. En consecuencia, la literatura actual no precisa continuar siendo tan sólo un síntoma más de la neurosis colectiva de este siglo; sino que puede contribuir también a su terapéutica:

Los escritores que han atravesado el infierno de la desesperación, que han experimentado la aparente carencia de sentido de la vida, pueden ofrecer su sufrimiento, como un sacrificio, en el altar del género humano. Sus revelaciones ayudarán al lector que sufra idéntico estado a superar este último. [...] Si el escritor no es capaz de inmunizar al lector contra la desesperación, ha de evitar al menos inoculársela (Frankl, 1982: 100).

Otros autores, caso de Unamuno, valoran en la escritura su potencial salvador del tesoro de la memoria, sea el legado de los muertos o los recuerdos⁴⁶. Entre ellos se halla Martín Gaité, quien defiende hacerlo de forma oral en sus ensayos⁴⁷ y piezas de juventud, como *Las ataduras* «—Hablar es el único consuelo. Estaría hablando todo el día, si tuviera quien me escuchara. Mientras hablo, estoy todavía vivo, y les dejo algo a los demás. Lo terrible es que se muera todo con uno, toda la memoria de las cosas que se han hecho y se han visto» (Martín Gaité, 1978: 56)— o, por escrito, en sus obras de madurez, caso de *La reina de las nieves* y *Nubosidad variable*:

Es que quiero acordarme de las cosas, de cuándo pasaron, de la relación que tiene lo de antes con lo de ahora, y la vida de los demás con la mía, porque todo tiene que ver, de eso estoy segura... Es como tratar de deshacer los nudos de un ovillo enredado con otros, con miles de ovillos [...] Algunos [recuerdos] se me han borrado, pero otros no. Por eso me he puesto a escribir, para que no se me olvidara lo que ha podido quedar, para rescatarlo. [...] siempre se escribe para lo mismo, un poco en plan «restos del naufragio», ¿no? [...] estaba escribiendo también para eso. Y sobre todo para ajustar las cuentas con el tiempo (Martín Gaité, 1992: 123 y 381).

⁴³ Desde la década de 1980, el interés por la llamada «Terapia del diario» (*Journal Therapy*) o «Terapia de escritura expresiva» (*Expressive Writing Therapy*) dio lugar a numerosos estudios de investigación.

⁴⁴ Víctor Frankl tuvo la oportunidad de escribir durante su reclusión en los campos de Auschwitz. En pequeños papelitos que mantenía ocultos, fue registrando sus ideas. De esa manera comenzó a realizar el proyecto de redactar un libro, lo cual le «mantuvo vivo». Continuó escribiendo tras ser liberado y de esa manera registró su proceso vivencial.

⁴⁵ Varios autores y el propio Frankl consideran la Logoterapia una psiquiatría existencial, parte de la tradición existencial europea.

⁴⁶ «La lengua escrita es la que nos tiende la mejor magia para superar lo temporal. [...] La capacidad de perduración latente en el lenguaje escrito está en relación directa con la intensidad de vida psíquica que el hombre ponga en lo que escribe.» (Salinas, 2007: II, 1042)

⁴⁷ Incluso una versión descartada para *El cuarto de atrás*, recogida en *Cuadernos de todo*, insiste en ello: «¿Tú cómo te explicas que desaparezca la voz de los muertos?» (Martín Gaité, 2002a: 147).

Sin olvidar los relatos de su época central, como le sucede a la matriarca de *Retahílas* —quien expone su «necesidad de llamar a voces a un interlocutor para que recoja sus historias, para que estas pervivan en alguien» (Martín Gaité, 2002b: 25)—, a la vez que conserva su baúl con fotografías, cartas y recuerdos. Heredera de Unamuno o Machado —autor de la conocida sentencia: «se canta lo que se pierde» (Machado, 1989: II, 732)—, la misma Martín Gaité reconoce en *El cuarto de atrás*: «Si no se perdiera nada, la literatura no tendría razón de ser [...] Lo importante es saber contar la historia de lo que se ha perdido [...] así vuelve a vivir» (Martín Gaité, 1999: 168); razón por la que no duda en confesar: «Una de mis mayores preocupaciones, aparte de la búsqueda de interlocutor es el destino de la memoria particular de alguien, viva en los papeles viejos, y la angustia que produce recibir la herencia, el legado de los muertos» (Martín Gaité, 2003: 182). En consecuencia, para nuestra escritora, toda gran novela se las entiende con la búsqueda de un pasado y la exploración de la infancia con miras a salvar las vivencias que contienen:

La literatura es, siempre, la elaboración de unos materiales de experiencia, es decir, elementos de la memoria sobre unas vivencias pasadas, [...] la literatura te hace recordar tus raíces, reflexionar y entender, porque para escribir hay que volver a los orígenes, al libro de la memoria, a la exploración de la infancia (Martín Gaité, en Bustamante, 1978: 57).

El constante regreso al ayer de nuestra novelista, para salvarlo del olvido, se fundamenta en la creencia de que no tenemos memoria; sino que somos memoria, como aseguran sus personajes⁴⁸:

Mientras hablo, estoy todavía vivo, y les dejo algo a los demás. Lo terrible es que se muera todo con uno, toda la memoria de las cosas que se han hecho y se han visto. Entiende esto, hija. [...] se murió tranquila. Claro, porque yo me quedaba con lo de ella —¿tú entiendes?—, con los recuerdos de ella [...] Lo mío es distinto, porque yo la llave de mis cosas, de mi memoria, ¿a quién se la dejo? —A mí, abuelo. Yo te lo guardo todo —dijo Alina casi llorando—. Cuéntame todo lo que quieras. Siempre me puedes estar dando a guardar todo lo tuyo, y yo me lo quedaré cuando te mueras, te lo juro. (*Las ataduras*) (Martín Gaité, en Martinell, 1998: 56-57).

La paradoja de nuestra identidad queda escrita para luego ser leída y releída por nosotros y, en el caso de la literatura, por aquellos a quienes no conocemos, pero deseamos que lo hagan. Lo escrito permite ver nuestra evolución al tener ante los ojos la fijación de un instante de lo que fuimos. Escribir supone una experiencia de íntima relación con uno mismo, de soledad,

⁴⁸ «No es la creatividad, sino el recuerdo y la memoria los que contienen la clave de nuestra existencia civilizada. La escritura nos ha provisto de una memoria artificial en forma de documentos conservados, cuando originariamente teníamos que formarnos nuestra memoria nosotros mismos a partir del lenguaje hablado» (Havelock, 1996: 104).

ante la necesidad de dar cuenta del propio mundo emocional para saber quién se es. Ponerse por escrito representa, en suma, encontrarse en las propias palabras y repasar lo dicho, ayuda a hacer descubrimientos, descartando creencias tras nuevas reflexiones. Para comprendernos nos hace falta tanto la proximidad como la distancia y eso lo aporta la escritura, que nos permite ver aquello que fuimos y ya no somos. Dicha evidencia fue sabiamente poetizada por Quevedo: «En el hoy y mañana y ayer junto / pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto» (Quevedo, 1995: 4), y reconocida por Borges quien, tras 20 años de haber publicado una obra, confesaba que hacía tanto tiempo que la había escrito que no se podía decir que él fuera su autor.

Contrariamente, la expresión oral —al ser espontánea, directa, pero huidiza— no permite autoanalizar nuestro pensamiento, por lo que sólo la escritura parece conducirnos a la conquista de nuestro propio yo. La confesión de Martín Gaité —«Yo soy un intento de sucesión de mí misma»— (Martín Gaité, 2002a: 229), apunta al deseo universal de querer vivir una vida que merezca la pena ser escrita y guardada: «No vivir para contarlo. Vivir y luego contarlo» (Martín Gaité, 2002a: 235). Pretensión compartida por autores de la talla de Primo Levi, en *Vivir para contar: escribir tras Auschwitz*, quien afirma que nuestros recuerdos no sólo tienden a borrarse con los años, sino que se modifican e incorporan facetas extrañas (Levi, 2011: 21) o García Márquez que, en sus memorias *Vivir para contarla*, insiste: «La vida no es lo que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla» (García Márquez, 2002: 7). Ambos novelistas aseguran que recordamos nuestras vivencias selectivamente y las contamos, después, con distorsiones. Martín Gaité, por su parte, comparte el planteamiento —«No es recordar, sino seleccionar los recuerdos de determinada manera. [...] Cuando vivimos, las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar» (Martín Gaité, 2002a: 235 y 1973: 17-18)—, en la línea del filósofo José Antonio Marina:

...todos nos contamos nuestra propia vida, hacemos una versión privada, un resumen biográfico que va a influir para bien o para mal en nuestra manera de entendernos y entender a los demás [...] Nuestra memoria es el paisaje interior por el que transitamos mirando alrededor [...] Por eso es tan importante contar bien las historias de los demás y, sobre todo, nuestra propia historia (Marina, 1997: 25).

En definitiva, las ventajas de la escritura sobre la oralidad parecen imponerse ya que, al plasmar la idea en el papel, dejamos de rumiar asistemáticamente sobre el propio yo y tomamos distancia de lo que nos pasa, perspectiva, ya que escribir implica reelaborar lo vivido. Por último, un factor muy presente en la expresión escrita —y poco en el discurso oral— es el silencio, vínculo necesario para conectarse con el yo. Dicho de otro modo, sin cierta paz para dejar que las palabras nazcan y una íntima conexión con nuestro inconsciente espiritual dormido, donde se hallan nuestras posibilidades por

desarrollar, no es posible que estas afloren en la escritura⁴⁹. En consecuencia, el hábito de ponerse a escribir lo que a uno le pasa puede transformarse en un modo privilegiado de acceder al inconsciente reprimido y hacerlo emerger⁵⁰, como sugiere Martín Gaité: «en la mente humana existe una especie de cuarto trastero donde se almacenan los recuerdos, un cuarto donde todo está revuelto y cuya cortina sólo se levanta de vez en cuando, sin que sepamos cómo ni por qué» (Gazarian, 1981: 13). A menudo, es al calor de la escritura, como la propia autora anota en uno de sus *Cuadernos*:

Estoy diciendo en este papel lo que estoy pensando ahora mismo. Y lo piensas más complejo. Las palabras te resultan pobres. Escribir no es mejor que pensar, es como un trasunto, un resumen. Pero pasa el tiempo y sirve, lo importante es que la urgencia de lo por decir sea grande. La urgencia arrastra la forma. Olvidarse de la literatura es vehículo para escribir la mejor literatura (Martín Gaité, 2002a: 353).

Prueba de ello es que, en la mayoría de novelas de la salmantina, encontramos voces que se confiesan monologando, redactando cartas o diarios íntimos, mientras alaban el poder liberador de la escritura⁵¹, caso de *Nubosidad variable*, donde «Martín Gaité relata el proceso de reconstrucción de una amistad por medio de la escritura» (Lluch, 2000: 43): «El hilo principal de esta novela es la

⁴⁹ «Una teoría especial de la escritura griega encierra la proposición de que nuestra manera de usar los sentidos y nuestra manera de pensar están relacionados y que, en la transición de la oralidad griega a la escritura griega, los términos de esa relación se alteraron, con el resultado de que las formas de pensamiento se alteraron también y permanecieron alteradas desde entonces, si las comparamos con la mentalidad del oralismo. [...] Si la oralidad usaba la narrativa, la escritura, la lógica; una presentaba la acción y otra, el ser. Así empieza a desarrollarse la lógica y la ética. [...] El estudio de la escritura griega permite deducir que el concepto de individualidad y de alma, tal como lo entendemos ahora, surgió en un momento histórico determinado, inspirado en un cambio tecnológico, cuando el pensamiento y el lenguaje escritos y la persona que lo hablaba se separaron, lo cual condujo a un nuevo enfoque de la personalidad del hablante [...] el lenguaje de la ética, de los principios morales, de las pautas de conducta ideales fue una creación de la escritura griega» (Havelock, 1996: 135, 143-145, 161-162).

⁵⁰ «Los estados de conciencia muy interiorizados, en los cuales el individuo no está tan sumergido inconscientemente en las estructuras comunitarias, son estados que, al parecer, la conciencia nunca alcanzaría sin la escritura. [...] La escritura introduce división y enajenación, pero también una mayor unidad. Intensifica el sentido del yo y propicia más acción recíproca consciente entre las personas. La escritura eleva la conciencia» (Ong, 1999: 172-173).

⁵¹ En *Entre visillos*, en *Ritmo lento*, en *Retahílas*, en *Nubosidad variable*, en *La reina de las nieves*, los personajes producen diarios que nadie lee, cartas que no se mandan, diálogos que son monólogos paralelos. Las epístolas, las confesiones, las enunciaciones, las cuartillas de una novela, reemplazan al interlocutor. En otras palabras, Martín Gaité «juega con distintas voces narrativas que se confiesan monologando. Insertas en una extensa red de relaciones intertextuales que apuntan hacia la exaltación y la fuerza liberadora de la escritura» (Kronik, 1997: 37).

importancia vital del acto de escribir como acto terapéutico. Esto supone que las protagonistas escriben la mayoría del tiempo a solas, volviendo a recordar y colocar los recuerdos en su lugar apropiado» (Pucheu, 2001: 5).

Sus personajes parecen encarnar dos facetas de la autora: Sofía Montalvo, por su vocación literaria, y la psiquiatra Mariana León, por sus afirmaciones: «yo no puedo dejar de escribir, es lo único que me cura», «mi patria es la escritura» (Martín Gaité, 1992: 301 y 143). Ambos personajes muestran cierto desequilibrio mental en su necesidad de verter su vida en cartas; pero, paradójicamente, el difícil y doloroso proceso de salvar sus recuerdos con pluma y papel las llevará hacia la curación, porque: «escribiendo su vida una para la otra empiezan a verla bajo una luz distinta» (Ciplijauskaitė, 2000: 57).

Tal vez, para Martín Gaité, importa más la búsqueda (el ansia por dialogar) que el encuentro del interlocutor que, si no aparece, puede imaginar —como el hombre de negro de *El cuarto de atrás*— para sostener su monólogo⁵². En cambio, el montón de papel escrito al acabar la obra sí es real; tal vez para señalar que, al escribir, la autora ha logrado la comunicación más urgente consigo misma: el desahogo y la creación:

El ser humano vive y escribe en soledad y crea a los otros que lleva dentro de sí. [...] La finalidad del acto de escribir reside, más que nada, en la propia escritura, que es un acto solipsista, comunicación con un receptor ausente. En este sentido, la comunicación más urgente es la que entabla consigo mismo. Es un desahogo y un acto de creación [porque] la escritura es una exteriorización del yo y un descubrimiento de la identidad del yo y de su historia (Kronic, en Martinell, 1997: 35).

Así se «cierra el ciclo comunicativo, cuando el lector acepta el reto de tomar como propia la memoria del narrador y de los personajes. Posiblemente el reto de cargar con la memoria de Carmen Martín Gaité» (Martinell, 1995: 115) en otro acto solitario: el de la lectura. Esta necesidad de escribir ayuda a entender por qué nuestra autora, cuando en 1948 nuestra autora permaneció 40 días enferma de tífus, pusiera por escrito su vivencia en lugar de contarla⁵³. Es decir, en el proceso del delirio, no habló, sino que fue llenando cuartillas en las que se refería a sí misma como *escritora* de un improvisado diario⁵⁴ —«Yo, la

⁵² «El interlocutor de *El cuarto de atrás* no existe; es la creación de Carmen, otra máscara de la monologante» (Kronic, 1997: 35). «*El cuarto de atrás* puede ser más bien, como indica la autora, un libro de memorias, lo que implica una dimensión personal»; no en vano la crítica ha matizado su «interesante fusión de géneros: libro de memorias y novela fantástica» (Lluch, 2000: 39-40).

⁵³ «No podía esperar más. Se me iba a olvidar todo. Se me iba a perder tanta riqueza. ¡Qué angustia! [...] Tengo que escribir un libro. No puedo esperar más, cargada de riqueza y alegría. Será mi primer libro, el libro de la fiebre. Y lo empecé a escribir. En los pedacitos de sobre, porque no me daban papel. [...] lleno de desolladuras, herido y caliente como un animal, fue mi compañero» (Martín Gaité, 2007: 113-114-115).

⁵⁴ «Incluso en un diario personal dirigido a mí mismo, tengo que crear al destinatario. De hecho, el diario requiere, en cierta forma, de la invención máxima de la persona que habla

que escribo, no había desaparecido del todo...» (Martín Gaité, 2007: 122)—, capaz de puntualizar aspectos etimológicos⁵⁵ y semánticos no habituales en una enferma, pero sí en una *narradora*⁵⁶: «Mi madre viene. [...] Viene a velar por mí. Sólo ella sabe. Velar, del latín *vigilare*. Pero velar es más que vigilar. Es estar unido con unción al que nos necesita, es desdoblarse para él, ser él cuando él se ha ido, hacer de nuestra mente dos mentes y de nuestro corazón dos corazones» (Martín Gaité, 2007: 112).

En otras palabras, Martín Gaité escribe desde su soledad en busca de un lector que se halle en una situación similar y que parece ser el verdadero destinatario de su discurso, como ella misma reconoce: «escribimos para que nos lean los demás, para confrontarnos con aquellos seres más o menos utópicos a quienes se dirige la palabra, y nunca he sido capaz de creer en la sinceridad de los que afirman lo contrario» (Martín Gaité, en Martinell, 1997: 61)⁵⁷. En otras palabras: «una condición indispensable para escribir, como estoy harta de decir siempre, es una cierta tendencia a la soledad» (Martín Gaité, 2002b: 331):

Por más vueltas que le demos, todo es soledad. Y dejar constancia de ello, quebrar las barreras que me impedían decirlo abiertamente, me permite avanzar con más holgura por un territorio que defino al elegirlo, a medida que lo palpo y lo exploro, lo cual supone explorarme a mí misma, que buena falta me hace. Porque ese territorio se revela y toma cuerpo en la escritura. Mejor dicho, es la escritura misma tal como va segregándose y echando corteza, plasmándose en los perfiles que la mirada descubre y trasiega en palabra; con ella engendro mi patria indiscutible (Martín Gaité, 1992: 130).

En consecuencia, debería redefinirse el significado del concepto *interlocutor* en la obra de Martín Gaité viéndolo, no tanto como un sujeto diferente

y de aquella a la cual se dirige. La escritura siempre es una especie de imitación del habla; y en un diario, por lo tanto, finjo estar hablando conmigo mismo. Pero nunca hablo así cuando me refiero a mí mismo. Ni podría hacerlo sin la escritura o, de hecho, sin la imprenta. El diario personal es una forma literaria muy tardía, de hecho desconocida hasta el siglo XVII. La clase de arrobamientos verbales solipsistas que implica son un producto de la conciencia como ha sido moldeada por la cultura de lo impreso» (Ong, 1999: 103).

⁵⁵ Al empezar *Retahílas*, Martín Gaité define la voz *retahílas* según el *Diccionario crítico-etimológico* de Corominas y el DRAE (Martín Gaité, 2003: 11) y, en *Nubosidad variable*, especula sobre la palabra *filólogo* (Martín Gaité, 1992: 122). *Vid.* «De la afición y otras etimologías» (Martín Gaité, 1993: 294-296).

⁵⁶ «...en los relatos de Carmen Martín Gaité resulta un hecho probado el predominio del narrador omnisciente y el narrador protagonista. A través de estos dos tipos de narrador la escritora plasma la incomunicación, la incomprensión y la soledad de sus personajes» (Lluch, 2000: 212).

⁵⁷ «La obra literaria se define como avenida de salida de la soledad, que va a satisfacer la necesidad de encontrar un interlocutor para contar las cosas que nos ocurren y poder completar el proceso narrativo que queda frustrado cuando no encontramos el interlocutor adecuado en el momento adecuado» (Soto, 1996: 94).

a ella, sino como una parte de sí misma con la que dialoga⁵⁸ —a través de sus personajes o en un monólogo sin respuesta ante el lector—, y con sus lecturas, en un constante juego intertextual y paratextual. Tal vez la búsqueda de un *tú* con quien dialogar sea sólo un modo de encubrir el egocentrismo de la escritura —que Martín Gaité practica en su narrativa en forma de diarios, cartas o memorias, que nadie lee—, creando un pretexto apropiado para un contenido autobiográfico, cuyo estilo siempre necesita un *narratorio*⁵⁹. De hecho, ya desde 1963, la autora empezó a llenar cuadernos, que llevaba siempre consigo⁶⁰, como su admirada Natalia Ginzburg⁶¹, pues «ambas escritoras llegaron a asumir de forma plena la necesidad primordial de contarse a sí mismas su propia experiencia personal como si fuera una novela» (Calvi, 2011: 35). Por ello, la protagonista de *Retahílas* sentencia:

Con esto de convertir el sufrimiento en palabra no me estoy refiriendo a encontrar un interlocutor para esa palabra, aunque esto sea, por supuesto, lo que se persigue a la postre, sino a la etapa previa de razonar a solas [...] o sea que consiste en lograr ver el propio sufrimiento como reflejado enfrente, fuera de uno, separarse a mirarlo y entonces es cuando se cae en la cuenta de que el sufrimiento y la persona no forman un todo indisoluble, de que se es víctima de algo exterior al propio ser y posiblemente modificable [...] y en ese punto de desdoblamiento empieza la alquimia, la fuente del discurrir, ahí tiene lugar la aurora de la palabra que apunta y clarea ya un poco aunque todavía no tengas a quien decir-sela [...] y entonces lo ideal es que aparezca en carne y hueso el receptor real de

⁵⁸ «Martín Gaité escribió, no para buscar la verdad, sino para ser de verdad; para ahondar en la sustancia misma de las propias contradicciones [...] en una continua excavación en lo hondo que no fue forma de narcisismo [...] sino una manera de ofrecerse como intermediaria a ese ser cómplice, el deseado interlocutor, con el que dialogar, con el que seguir cavando en el malestar [...] [para] librarse de lo que le enciende la sangre; [...] y escapar de los seres que ya no son capaces de contarse ninguna historia, para poder seguir contándose-la tú y seguir contándose-la a los que se excluyen o han sido excluidos por el código» (Chirbes, 2011: 3).

⁵⁹ «...que sus obras sean *introspecciones retrospectivas* también se puede inferir la importancia que en ellas tiene el tipo de narrador [...] el más empleado por la autora es el *narrador intradieético* en primera persona, que desempeña un papel de protagonista [...] lógico si se considera que uno de los principales objetivos de las novelas es la indagación sobre el propio yo» (Lluch, 2000: 207). «Otros personajes de *El libro de la fiebre* no son verdaderos interlocutores, sino meros *satélites*, una muestra de lo que la autora definiría posteriormente como la *narración egocéntrica*» (Brown, 2011: 4).

⁶⁰ Martín Gaité confesó que, desde el 8 de diciembre de 1961, día de su aniversario, en que su hija le regaló un cuaderno con «estas tres palabras: *Cuaderno de todo*», su modo de trabajar fue escribir cuadernos desordenadamente: «inauguré lo que yo llamo *Cuadernos de todo*, que son blocs donde anoto lo que se me ocurre, y de donde luego he sacado material para escribir artículos o para mi última novela que acaba de aparecer, *Retahílas*». Solía llevarlos siempre encima, como segunda memoria o interlocutor improvisado, y reconoce que, por ellos, «se configuró en gran medida el tono nuevo de mis escritos» (Martín Gaité, 1988: 43-44).

⁶¹ «Llevaba una libreta en la que escribía ciertos detalles que había descubierto, o pequeñas comparaciones, o episodios que me prometía poner en los cuentos» (Ginzburg, 2002: 91).

esa palabra, pero antes te has tenido que contar las cosas a ti mismo, contárselas a otro es un segundo estadio (Martín Gaité, 2003: 135).

[porque] en ese momento de romper a escribir [...] lo que en cambio no cuenta para nada es el público *real* [y sí] la alegría de la razón que ha encontrado en soledad la expresión que buscaba (Martín Gaité, 1973: 26).

En la novelística de Martín Gaité, la construcción del yo a través de la memoria ha sido uno de sus objetivos, y ello no ha interesado más que a la propia autora (de ahí su afirmación de escribir siempre la misma novela, pero diferente), así como la reflexión sobre la escritura y la metaficción, cuyo mayor logro es ayudar a exteriorizar el yo y descubrir tanto la identidad como el sentido de la propia historia personal.

Si el interlocutor soñado nunca aparece y uno necesita contar para entender su propio discurso, es lícito «simplemente soñarlo. Lo cual significa ponerse a escribir de verdad» (Martín Gaité, 1988: 183). Esta es la razón por la cual Martín Gaité puede considerarse uno más de los autores que viven para escribir su «libro» muchas veces —igual que Vila-Matas— a diferencia de otros, caso de Rulfo, que lo hacen una sola, como defiende un personaje de Agota Kristof: «Muchos libros no, pero un solo libro, quizá. Estoy convencido, Lucas, de que todo ser humano ha nacido para escribir un libro, y sólo para eso. Un libro genial o un libro mediocre, poco importa, pero el que no escriba nada es un ser perdido, no ha hecho más que pasar por la tierra sin dejar huella alguna» (Kristof, 2007: 243-244).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alemany Bay, Carmen (1990). *La novelística de Carmen Martín Gaité*. Salamanca: Ediciones la diputación de Salamanca.
- Alonso de los Ríos, César (1971). *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid: Magisterio Español.
- Bécquer, Gustavo Adolfo (1995). «Introducción sinfónica», en *Rimas*. Madrid: Cátedra.
- Brown, Joan L. (2011). «El libro de la fiebre: la prefiguración de una carrera literaria», *Ínsula* [Número monográfico: *El legado de Carmen Martín Gaité*]. 769-770, pp. 4-8.
- Bustamante, Jubi (1978). «Encuentro con Carmen Martín Gaité», *Camp de l'arpa*. 57, p. 57.
- Calvi, Maria Vittoria (2011). «Carmen Martín Gaité y Natalia Ginzburg», *Ínsula* [Número monográfico: *El legado de Carmen Martín Gaité*]. 769-770, pp. 33-37.
- Ciplijauskaitė, Birutė (2000). *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Cortázar, Julio (1971). «Algunos aspectos del cuento», *Cuadernos Hispanoamericanos*. 255, pp. 403-416.
- Cortázar, Julio (2006). «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último round I*. Madrid: Siglo XXI, pp. 59-82.
- Curtius, Ernest Robert (1976). *Literatura europea y Edad Media Latina I*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Chirbes, Rafael (2011). «Puntos de fuga», *Ínsula* [Número monográfico: *El legado de Carmen Martín Gaité*]. 769-770, pp. 2-4.
- Delibes, Miguel (1972). *Un año de mi vida*. Barcelona: Destino.

- Derrida, Jacques (1972). «La pharmacie de Platon», en Jacques Derrida, *La dissémination*. París: Seuil, pp. 77-213.
- Egido, Aurora (1994). «Mefistófeles en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité», *Salina. Revista de Lletres*. 8, pp. 59- 66.
- Escartín, Montserrat (2001). «La palabra viva de Carmen Martín Gaité», *Ínsula*. 649-650, pp. 36-38.
- Fernández, Celia (1979). «Entrevista con Carmen Martín Gaité», *ANEC*. IV, pp. 165-172.
- Frankl, Viktor (1982). *Psicoterapia y Humanismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fresán, Rodrigo (2004). «La casa de la escritura. Conversación con Enrique Vila-Matas», *Letras Libres* [en línea]. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-casa-de-la-escritura-conversacion-con-enrique-vila-matas> [ref. de 16 de octubre de 2014].
- García Márquez, Gabriel (2002). *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.
- García Negroni, M.M. y Tordesillas, M. (2001). *La enunciación en la lengua*. Madrid: Gredos.
- Gazarian, Marie-Lise (1981). «Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York», *Ínsula*. 441, 1, pp. 1 y 10.
- Gil, Luis (1969). *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*. Madrid: Guadarrama.
- Ginzburg, Natalia (2002). «Mi oficio», en Natalia Ginzburg, *Las pequeñas virtudes*. Barcelona: Acantilado.
- Glenn, Kathleen M. (1987-1988). «La posibilidad de diálogo: *Retahílas* de Carmen Martín Gaité», *Explicación de textos literarios*. 16: 2, pp. 85-92.
- Havelock, Eric A. (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona: Paidós.
- Jarque, Jordi (31.1.2009). «Terapia con Libros», *La vanguardia*. pp. 29-32.
- Jhonson, Roberta (2011). «El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité», *Ínsula* [Número monográfico: *El legado de Carmen Martín Gaité*]. 769-770, pp. 12-16.
- Kristof, Agota (2007). *Claus y Lucas*. Barcelona: El Aleph.
- Kronik, John W. (1997). «La narrativa de Carmen Martín Gaité: escalas y contextos», en E. Martinell (ed.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universidad de Barcelona, pp. 27-38.
- Laín Entralgo, Pedro (1958). *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*. Madrid: Revista de Occidente.
- Levi, Primo (2011). *Vivir para contar: escribir tras Auschwitz*. Barcelona: Diario Público.
- Lukas, Elisabeth (2003). *Logoterapia: la búsqueda de sentido*. Barcelona: Paidós.
- Lukas, Elisabeth (2004). *Equilibrio y curación a través de la logoterapia*. Barcelona: Paidós.
- Lluch Villalba, M.ª de los Ángeles (2000). *Los cuentos de Carmen Martín Gaité*. Pamplona: Eunsa.
- Machado, Antonio (1989). *Poesía y prosa. Poesías completas*. V. II. Madrid: Espasa-Calpe.
- Marfil, Jorge A. (1978). «Carmen Martín Gaité. La narración incesante», *El viejo topo*. 19, pp. 62-64.
- Marina, José Antonio (1997). «La memoria creadora de Carmen Martín Gaité», en E. Martinell (coord.) (1997). *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universidad de Barcelona, pp. 18-27.
- Martín Gaité, Carmen (1969a). *Ritmo lento*, Barcelona, Seix Barral.
- Martín Gaité, Carmen (1969b). «Entrevista con Carmen Martín Gaité», *La Gaceta Regional*. Salamanca, junio.
- Martín Gaité, Carmen (1973). *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*. Madrid: Nostromo. [Y Barcelona: Anagrama, 2000].
- Martín Gaité, Carmen (1978). *Las ataduras*. Barcelona: Barral.
- Martín Gaité, Carmen (1980). *Fragmentos de interior*. Barcelona: Destino.

- Martín Gaité, Carmen (1987). *Desde la ventana*. Madrid: Espasa.
- Martín Gaité, Carmen (1988). *El cuento de nunca acabar*. Madrid: Anagrama.
- Martín Gaité, Carmen (1992). *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, Carmen (1993). *Agua pasada*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, Carmen (1995). *La reina de las nieves*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Martín Gaité, Carmen (1999). *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino
- Martín Gaité, Carmen (2002a). *Cuadernos de todo*. Barcelona: Random House-Mondadori.
- Martín Gaité, Carmen (2002b). *Pido la palabra*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, Carmen (2003). *Retahílas*. M. Escartín (ed). Barcelona: Crítica.
- Martín Gaité, Carmen (2006). *Tirando del hilo*. Barcelona: Punto de lectura.
- Martín Gaité, Carmen (2007). *El libro de la fiebre*. M.^a V. Calvi (ed.). Madrid: Cátedra.
- Martín Garzo, Gustavo (2011). «El cuento de nunca acabar. Notas de lectura», *Ínsula* [Número monográfico: *El legado de Carmen Martín Gaité*]. 769-770, enero-febrero, pp. 48-49.
- Martinell, Emma (ed.) (1995). *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*. Madrid: Espasa.
- Martinell, Emma (coord.) (1997). *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Barcelona: Departamento de Filología Hispánica, Universidad de Barcelona.
- Martinell, Emma (1998): «Entrevista con Carmen Martín Gaité», *Espéculo. Revista de estudios literarios* [en línea], Universidad Complutense de Madrid [ref. de 16 de octubre de 2014]. https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cmgaite/entr_cmg.htm.
- Ong, Walter J. (1999). *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Peñaranda, Rosario (1994). «Convocando al habla. Carmen Martín Gaité», *Quimera*. 123, pp. 34-35.
- Pérez, Carlos (8.3.1978). «Carmen Martín Gaité, la literatura como sucedáneo», *Diario de Barcelona de la Cultura*. p. 4.
- Pucheu, Jeanette (2001). *La escritura terapéutica y lo epistolar en Nubosidad variable, Cándida, otra vez, Casi perfecto y Cuestión de amor propio*. Madrid: New York University in Madrid. [También, Davis: University of California, 1998]
- Quevedo, Francisco de (1995). *Poesía completa*. V. I. Madrid: Turner.
- Ramos, Alicia (1980). «Conversación con Carmen Martín Gaité», *Hispanic Journal*. I, 2, pp. 114-124.
- Salinas, Pedro (2007). *Defensa del lenguaje. Obras completas* V. II. E. Bou (ed.). Madrid: Cátedra.
- Soto Fernández, Liliana (1996). *La autobiografía ficticia en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaité y Jorge Semprún*. Madrid: Pliegos.
- Thiago Ferreira, Danielle (2003). «Biblioterapia: una práctica para o desenvolvimento pessoal», *Educação Temática Digital*. 4, 2, pp. 35-47.
- Vargas Llosa, Mario (16.6.1991). «Érase una vez», *El país*. p. 11.
- Villán, Javier (1.10.1974). «Carmen Martín Gaité habitando el tiempo», *La Estafeta Literaria*. 549, pp. 21-23.

Fecha de recepción: 5 de julio de 2012

Fecha de aceptación: 19 de febrero de 2013