



Espéculo

Carmen Martín Gaité

"El cuarto de atrás": intertextualidad, juego y tiempo

Dunia GRAS

dunia@lingua.fil.ub.es

Universidad de Barcelona

"Una, dos y tres,/escondite inglés,
a esa niña de rojo / ya no la ves."

C. Martín Gaité, "Escondite inglés", A rachas.



Aún desde antes de El libro de la fiebre hasta después de Lo raro es vivir, Carmen Martín Gaité ha mostrado una curiosidad constante por los más diversos géneros literarios, por los que ha transitado libremente. Tempranas incursiones poéticas, artículos de prensa, ensayos sobre literatura e historia, traducciones, ediciones críticas, adaptaciones teatrales, guiones de cine y televisión, cuentos para niños -y para no tan niños- son sólo variaciones de una misma obra literaria, más conocida, sin embargo, en su vertiente novelística. De hecho, quizás deberíamos englobar sus novelas dentro de un término más genérico, el de "obra narrativa", ya que, como ella misma confiesa, es más novelera que novelista, más narradora y cuentista que cualquier otra cosa: una ventanera, una observadora que mezcla la historia -personal o social- con la literatura -por pura voluntad de estilo-, fundiendo recuerdos con imaginación, llegando con estos híbridos más allá de la mera ficción, a la metaficción. Al fin y al cabo, toda historia es para ella cuento¹.

Como muestra del particular tratamiento de los materiales de la memoria, en estas páginas se ha seleccionado un pequeño pasaje de su obra El cuarto de atrás² que pertenece al capítulo IV, titulado significativamente "El escondite inglés", como el poema de la misma autora que encabeza estas líneas. Haremos también referencia a La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas³ y a El cuento de nunca acabar para mostrar la intertextualidad, los temas recurrentes alrededor del mundo de la memoria de la escritora, aunque tomemos como base el presente fragmento⁴.

Ese "cuarto de atrás" al que hace referencia el título de la novela es el cuarto de jugar que tenía la autora con su hermana Anitirín en Salamanca. Es el espacio de su infancia, donde descubrió a Elena Fortún y a Antoniorrobes⁵ y donde, felizmente, reinaba el caos, lo dionisiaco...en fin, su paraíso perdido. Ese espacio idealizado y mítico del juego desaparecerá durante la guerra, cuando la necesidad hace que se convierta en despena: paso de lo lúdico a lo útil y, en cierta forma, de la infancia a la madurez, de lo ideal a lo real. No obstante, en su obra narrativa, Carmen Martín Gaité ha logrado visitar ese espacio del pasado, como si -tomándole prestado ese "como si" tan suyo- fuera Peter Pan y volviera periódicamente a su particular país de Nunca Jamás, recuperando así ese pasado idílico que le es tan querido y haciéndoselo recuperar, con su memoria, a otros Niños Perdidos, compañeros de viaje.

El personaje que aparece al iniciarse el texto, el "hombre de negro", un hombre misterioso del que desconocemos la identidad, sumido en el nombre genérico que alimenta la intriga⁶, juega el papel del interlocutor⁷ soñado, un receptor inventado e instrumental, una presencia que es pretexto⁸ para la narración y a la vez filtro de la misma (críticos, como Biruté Ciplijauskaité, han llegado a ver incluso en este personaje la figura del psicoanalista de tendencia lacaniana). Esta figura hace, por poner un ejemplo, la función de dar pie o la réplica en teatro. Más tarde, cuando se nos narre la trama propiamente novelesca, descubriremos su nombre -Alejandro-, aunque en realidad no tenga ninguna importancia cómo se llame o deje de llamarse.

La novela -y decimos "novela" por darle algún nombre, aunque también podríamos llamarla "nivola"⁹- se estructura sobre este personaje, que permite el juego del relato. Esta estructura puede recordarnos la del diálogo socrático que sigue el método de la mayéutica, ya que, gracias a las preguntas del "hombre de negro", aunque no se consiga llegar a construir ninguna teoría ni llegar a ninguna conclusión general -como es el caso de los diálogos-, sí se consigue reconstruir, poco a poco, la memoria y el entorno de la narradora-personaje.

Por otra parte, para situarnos, recordaremos que la fábula de la novela consiste en lo siguiente: una mujer que padece insomnio una noche -supuestamente, la

narradora convertida en personaje de su propia novela- se ve sorprendida por la visita inesperada de un desconocido que la fascina y que entabla conversación con ella, como si la conociera desde siempre, haciéndole preguntas sobre su vida, enmarcado todo en un ambiente misterioso. El desenlace resulta un final sorpresa que se encadena con el principio y deja al lector con la sombra de una duda: los límites entre la realidad y la ficción. Todo pudo y no pudo, a la vez, ser sueño.

De hecho, El cuarto de atrás, como la misma narradora advierte desde el mismo texto, es el resultado del cumplimiento de una doble promesa, la de escribir una novela fantástica, hecha a Todorov, y la de escribir una novela sobre la postguerra -o sea, la época de los helados de limón-, hecha al hombre de negro y que, por supuesto, también se debe a sí misma¹⁰.

La acción propiamente dicha es mínima, puesto que en el fondo se trata de un análisis introspectivo, de un viaje al interior de ella misma en busca de su pasado, como lo demuestra el fragmento seleccionado, que es una de las muchas huidas que su memoria emprende a lo largo de ese viaje para encontrar el pasado y poder explicarse y comprenderse a sí misma¹¹.

El cuaderno, motivo que abre y cierra el fragmento dándole una estructura circular ([principio]: "...¿o es que va a seguir buscando el cuaderno?", p. 126; [final]: "Es el cuaderno que estaba buscando antes", p. 138), actúa como clave invocatoria para iniciar el ejercicio de contar¹². Esta estructura circular se ve reforzada por otros elementos que la propia narradora señala en el diálogo, como veremos al final de nuestro comentario. Ahora bien, también se producirán pequeñas digresiones en el discurso, como pequeños nudos en ese hilo de coser recuerdos, que deben desenmarañarse para continuar hilvanando el texto. En el mismo texto la autora habla de "enhebrar" y "desenhebrar" recuerdos (p. 128), usando el léxico de la costura como paralelo a la labor de la escritura: ir cosiendo retazos de memoria junto con fragmentos de su realidad, como es habitual en Martín Gaité¹³.

La forma es, como decíamos, dialogada, pero sólo aparentemente: en realidad, reconocemos que son monólogos de la propia narradora, o sea, narraciones de incógnito al fin y al cabo. Se produce un desdoblamiento de la autora en narradora como voz en off o narradora observadora (que desde una supuesta realidad, la del momento de la escritura, transcribe esa ficción, ese diálogo ficticio como realidad que ha ocurrido verdaderamente) y narradora-personaje, dialogante, que toma parte en la conversación (de esta forma el "yo" autobiográfico aparece dentro del plano de la ficción), dando lugar a un juego de espejos.

Las intervenciones de la voz de la narración son mínimas, y se refieren sólo a lo circunstancial, a lo que sucede en el espacio que los rodea, la habitación, mientras los dos personajes van hablando, como si se tratara de acotaciones teatrales, sobre gestos y posturas de los interlocutores (p. ej., la cajita de píldoras, que más tarde será prueba palpable de la presencia real de esa figura misteriosa, por lo que demuestra su importancia dentro del texto: su presencia no se debe al capricho, es una "piedrecita blanca" como la de Pulgarcito¹⁴, una malicia del plan dentro de un entramado¹⁵), aunque de vez en cuando no pueda resistirse a utilizar también esa voz para introducir alguna valoración sobre el pasado o alguna opinión sobre el acto de la narración, que resultan interesantes para comprender algunos aspectos de sus obras y de sí misma: por ejemplo, la reflexión sobre los libros de memorias¹⁶, que recuerda al recurso metaficcional de la unamónica Niebla, ya que se habla sobre cómo escribir un libro que, en el fondo, ya se está escribiendo fragmentaria y sutilmente, siguiendo un hilo imperceptible: referencias a ese libro-embrión dentro del cuaderno perdido, ese libro que no sabemos si identificar plenamente con el de Usos amorosos de la postguerra española¹⁷ ya que, conociendo cuál es el método de trabajo de Martín Gaité, suponemos que fragmentos de ese cuaderno extraviado pueden hilvanarse en diferentes libros.

Las digresiones o excursos de la memoria tienen siempre su razón de ser, aunque pueda parecer todo lo contrario: son un modo de autojustificación y de reivindicación de la narración en su voluntad de apertura, como fin en sí misma, no como medio para llegar a nada que no sea la propia narración (de hecho,

una reivindicación que recuerda a Le plaisir du texte de Roland Barthes, en su propuesta de recuperar el placer de contar y de leer, a pesar de la prevención - justificada- de Martín Gaité ante ciertos teóricos de la literatura). La escritura a la deriva, con un destino incierto, se va haciendo a sí misma: "Hábleme del libro, ¿quiere? -No es que no quiera, es que no sé por dónde empezar, tengo tanto lío con ese libro..., bueno, no es un libro todavía, qué más quisiera... -Si ya fuera un libro no nos estaríamos divirtiendo tanto esta noche, las cosas sólo valen mientras se están haciendo, ¿no cree? -Es verdad, en cuanto acabamos con una, hay que inventar otra. -Pues entonces mejor que dure...a ver, cuénteme cómo se le ocurrió el libro. -Nos vamos a desviar mucho. -¿De qué? -Del asunto del libro. -Y qué más da, a alguna parte iremos a parar; al fin, perdernos ya nos hemos perdido hace mucho rato. ¿O usted no?" (pp. 128 y 129).

Carmen Martín Gaité reivindica el caos¹⁸, como una vuelta a lo dionisiaco y a la infancia, y toma como ejemplo del buen contar a su hermana Ana ("Se lo tengo que preguntar a mi hermana, que ella se acordará", p. 127) y a Unamuno¹⁹, es decir, el contar atento y sin prisas²⁰, que requiere también una lectura atenta y un interlocutor dispuesto para permitir la realización final del acto comunicativo. Por este motivo se demora en los más mínimos detalles y se detiene una y otra vez, saboreando la propia narración y jugando con lo aparentemente intrascendente. No obstante, la escritura disfruta con este juego ya que se identifica con la manera de contar de los niños -saltos en el tiempo hacia delante y hacia atrás, distracciones por cualquier cosa²¹, pérdida momentánea del hilo argumental-, que nunca se aburren porque no saben qué es eso hasta que un mayor se lo dice. El contar por el contar y, sobre todo, por el contarse a uno mismo. El placer de contar.

La memoria y el tiempo dan lugar a múltiples subtemas y digresiones, enlazándolos y desenlazándolos, hilvanándolos en paralelas oscilantes que semejan el propio devenir, pendular, del tiempo: "En fin, no le estaré aburriendo con tanto rodeo. -No, sólo me aburre cuando se para. -Es que voy a beber un poco de té" (p. 135). Estas pausas actúan como puntos de inflexión dentro de

la narración para meditar y recuperar la memoria. En este sentido, podría decirse que el proceso de escritura se elabora a partir de una doble fuga²²:

- hacia adelante (la imaginación, la re-creación del pasado: la literatura como proyección);
- hacia atrás²³ (la recuperación del material para esa re-creación, el rescate de los recuerdos como operación previa).

Una fuga que, aunque se articule por escrito u oralmente, no deja de ser una fuga en solitario frente a los "falsos espejos" (el receptor desconocido -el público lector- o ese interlocutor soñado). Y esa fuga es a la vez espacial y temporal.

Los espacios que menciona son paisajes con connotaciones muy determinadas²⁴, ya que el espacio nos indica el tiempo y éste, a su vez, la situación política y social del momento:

Salamanca

Pasado lejano:

-huida al río Tormes:

1º de carrera

(Amigos: Aldecoa,

Ferlosio, Sastre,

Fdez. Santos)

-nacimiento: 1925

(Muerte de Maura y

Pablo Iglesias)

8 de diciembre

-anécdota del tío

socialista: 1934

Madrid

Pasado posterior:

-Bar Perú:

hija y amiga

-renacimiento: 1975

(Muerte de Franco)

23 de noviembre

-Carmencita Franco y

el Valle de los Caídos

-----Carmita/Carmencita-----

(Vidas paralelas)

-Puente de conexión entre ambos espacios y tiempos, como la superficie
de un espejo-

-Ciclo de 50 años que se cierra-

Observamos la apreciación personal del tiempo: antes de Franco, existe el juego (la narradora-personaje recuerda el trabalenguas sobre el estraperlo que le enseña, durante la República, su tío socialista y confiesa que entonces "la política me parecía (...) un juego para entretenerse las personas mayores", p. 130), después de Franco, no hay lugar ni tiempo para el juego (ahora existe un nuevo trabalenguas, pero ya no es divertido: "Fiscalía de Tasas, cartilla de racionamiento, Comisaría de Abastecimientos y Transportes, instituciones vinculadas con la necesidad de subsistir, con el castigo y la escasez, vivero de papeleos y problemas que a nadie podían divertir...", pp. 131 y 132).

Desaparece también el espacio lúdico: el cuarto de los juegos, el "cuarto de atrás", se convierte entonces en un espacio útil y necesario, en una despensa.

Asimismo, el tiempo, el pasado que recuerda, se convierte en metáfora: no se trata de fechas concretas, sino de "la época de los helados de limón, del parchís, de Carmencita Franco" (p. 127), de los detalles pequeños (con lo que se destaca la importancia que tienen los objetos para la escritora) y de los personajes aparentemente insignificantes (sus familiares, sus amigos y aun esa Carmencita Franco, la hija del dictador, de la que habla con ternura, como de una vida paralela a la suya, pues al fin y al cabo no es más que otra víctima del sistema a la que, aun sin conocer personalmente, comprende y con la que llega incluso, aunque sea por un momento, a identificarse).

Se trata, pues, de un tiempo subjetivado y que presenta una concatenación ilógica, por la acción misma del recuerdo -en cierto modo, se asemeja al proceso de asociación libre de ideas, una especie de "stream of consciousness" verbalizado y filtrado esta vez por un interlocutor-, como cuando reflexiona en voz alta sobre el supuesto orden cronológico al que "debería" atenerse y que

subvierte: "Se me han montado varias imágenes" (p. 127), o bien "Yo es que la guerra y la postguerra las recuerdo siempre confundidas" (p. 127). Y esa es la causa por la que escribe la novela -y, en general, sus novelas, en plural-, para explicarse a sí misma y aclararse, revelando incluso el momento inicial, de concepción del proyecto narrativo: "...el libro se me ocurrió la mañana que enterraron a su padre" (p. 127), es decir, al padre de esa otra Carmencita, de ese doble imposible a la que la unen tantas cosas como las separan.

En cuanto al lenguaje, encontramos recursos constantes para actualizar la lectura del texto (de éste y otros muchos recursos se sirve Carmen Martín Gaité para jugar con el lector implícito²⁵ que reconstruye lo que no queda dicho por la escritora, provocando una lectura activa), como es el caso de los deícticos: "...¿no estaría mejor sentada aquí?"; "Ya, ahí está la cuestión"; o de las muletillas conversacionales, que añaden vivacidad al discurso narrativo y dan una sensación de frescura, de inmediatez inconsciente, que es absolutamente premeditada: "Bueno, sí, claro...", "sí, ya ve", "lo que le quería decir es que yo..."; o bien emplea verbos que indican inseguridad, para mostrar su subjetividad, para reforzar la impresión débil del recuerdo, la posibilidad de verdades personales, parciales, leves y siempre variables, tanteando lo real, aunque se trate de otro juego formal: "no estoy segura, creo que...", "yo juraría que...", "creo que...pero no sé", "yo es que...", "vamos, es como lo veía yo..."²⁶, pero a pesar de estas inseguridades, a veces interroga sin poner los signos que lo indican: "Se acordará usted de que a Franco lo enterraron un veintitrés de Noviembre", como si demostrara así que en realidad tiene más confianza en la memoria de los demás -y en la suya propia- que lo que nos demuestra; asimismo, las enumeraciones le dan un ritmo de letanía a la narración en ciertos momentos culminantes, para destacar la asfixia, la monotonía de la vida en la época de Franco: "...Franco inaugurando fábricas y pantanos, dictando penas de muerte, apadrinando la boda de su hija y de las hijas de su hija, hablando por la radio, contemplando el desfile de la Victoria, Franco pescando truchas, Franco en el Pazo de Meirás, Franco en los sellos, Franco en el NO-DO..." (p. 137).

También juega Carmen Martín Gaité con las referencias culturales de la época, que crean en el lector la sensación de conocerla a ella más profundamente, por reflejar el entorno que la rodeaba, las cosas que le gustaban y gustaban a toda una generación: Shirley Temple, Jeromín, el parchís, los helados de limón, Conchita Piquer²⁷, el NO-DO, los sellos con "su efigie y sólo su efigie", Carmencita Franco con sus calcetines de perlé y sus zapatitos negros. Jugando de una forma más convencional con el lenguaje, emplea un juego de palabras popular durante la República, repleto de calambures (que ocultan al tiempo que revelan la presencia de políticos de la época: Leblanc, Lerroux, Salazar, Pich y Pon, Samper, Benzo, Galante, Valdivia y Rocha), y que aprende de su tío socialista: "El estraperlo es una especie de ruleta que tiene dos colores: *le blanc y le rouge*. Si tiras al azar, sale una bolita que hace 'pich y pon'. Si no aciertas un número, s'han perdido los dineros. Si aciertas dices: Venzo, y puedes irte, galante, a comer de baldivia, y nadie podrá decir: 'ése derrocha el dinero'" (p. 131).

Por otro lado, los personajes más familiares para la escritora sirven como punto de referencia o de anclaje de la narración, como papel pautado para guiarse. Así aparecen su hermana Ana, sus padres, su tío, su hija Marta y una amiga de ésta. El relato es una forma de exorcismo y una especie de anagnórisis (o reconocimiento), puesto que re-construye la memoria: trata de encontrar un puente que la comunique con el pasado, o mejor, con su pasado único, intransferible y personal, ya que los demás no parecen participar de ese deseo de recuperación de la memoria histórica convirtiendo el olvido en un bálsamo para sus vidas ("la gente de Madrid se acomoda al presente con particular rapidez", p. 135). La muerte de Franco -desgraciadamente, otro personaje "familiar", otro punto de referencia- representa, en cierto sentido, la muerte de un dios "demasiado humano" ("unigénito, indiscutible y omnipresente, que había conseguido infiltrarse en todas las casas, escuelas, cines y cafés, allanar la sorpresa y la variedad, despertar un temor religioso y uniforme", p. 137).

La referencia constante al "escondite inglés" (p. 138), a ese juego de niños al que se aferra texto tras texto sin aclararnos por qué, encuentra aquí la clave por fin para su desciframiento: la escritora se ha sentido durante parte de su

vida como si estuviera jugando, sin saberlo, al "escondite inglés", como si todo cambiara o desapareciera sin que ella siquiera se diera cuenta de nada, como mirando a la pared mientras todo transcurre a sus espaldas. Como si hubiera estado hechizada hasta entonces, la televisión hace las veces de bola de cristal con la que logra romper ese encantamiento al ofrecer la retransmisión del entierro de Franco²⁸. El tiempo muestra, pues, una simbología mágica, como en los cuentos: cuando se cierra el círculo, de muerte (Pablo Iglesias y Antonio Maura) a muerte (Francisco Franco), se ha deshecho el maleficio ("todos envejecíamos con él, debajo de él"). Es en ese momento y en ese lugar, en el bar Perú, cuando logra ser consciente de ello y así desbloquear el tiempo: "Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo". Y, con ello, la liberación de una vida que transcurre entre mañanas de sol.

NOTAS:

1. Muy expresivo es el título de su ensayo o novela de sus novelas (o novela de su quehacer literario) El cuento de nunca acabar.(Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira, 1973-1982), Madrid, Trieste, 1983.
2. Carmen Martín Gaité, El cuarto de atrás, Barcelona, Destino, 1978, cuarta edición, pp. 126-138.
3. Carmen Martín Gaité, La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas, Barcelona, Destino, 1982; primera edición en Madrid, Nostromo, 1973.
4. Así vemos coincidencias temáticas o recurrencias intertextuales en "Río revuelto" de El cuento de nunca acabar, donde nos habla sobre los falsos espejos, la invención del interlocutor soñado, las relaciones entre narrador y oyente, el aburrimiento, el caos y el orden; en *El cuarto de atrás*, cuando señala: "...`Usos amorosos de la postguerra' -lee en voz alta. -¿Se va a llamar así? -Lo había pensado como título provisional..." (p. 198); en algunos poemas de A rachas, cuando alude, por ejemplo, a ese "escondite inglés" al que también hace referencia en El cuento de nunca acabar y en El cuarto de atrás, como vemos precisamente en este fragmento.

5. Como cuenta en su artículo "Mi encuentro con Antoniorrobles" recopilado en La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas, pp. 181-186.
6. En El cuento de nunca acabar, leemos: "Existe un ingrediente narrativo, explotado hasta la saciedad como recurso por la literatura de todos los tiempos, y que subyace también de forma más o menos solapada o patente en la intención de casi todas las narraciones orales: el propósito de intriga" (p. 129).
7. La necesidad de la existencia real o ficticia de un interlocutor para el acto de narrar se plantea también, como bien lo indica su título, en La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas (especialmente en el artículo del mismo nombre, pp. 21-35) y en El cuento de nunca acabar (en este caso, reiteradamente, a lo largo de esta obra tan heterogénea y esclarecedora, aunque sobre todo en el séptimo prólogo, "El interlocutor soñado", y en el cajón de sastre de "Río revuelto").
8. Como indica también, más adelante, en El cuarto de atrás: "-Usted sabe que el otro jugador es un pretexto. -Bueno, pero pretexto o no, tiene que existir. Me mira de frente, con los ojos serios. Dice: -Usted no necesita que exista, usted si no existe, lo inventa, y si existe, lo transforma"(p. 196).
9. O no llamarla de ninguna forma, tal y como hace la misma autora, que a menudo se refiere a su creación literaria como si se tratara de una labor de punto que va tejiendo sin saber lo que saldrá, hasta que se convierte, casi por voluntad propia de ésta, en una "bufanda" o un "jersey".
10. Hasta que surge en El cuarto de atrás la idea de unir ambas promesas en una sola: "(...)Ahora sí que voy a escribir el libro. En seguida de decirlo, pienso que eso mismo le prometí a Todorov en enero. Claro que entonces se trataba de una novela fantástica. Se me acaba de ocurrir una idea. ¿Y si mezclara las dos promesas en una?" (p. 128).
11. Una memoria que vive evidentemente en y del pasado: "-Me preocupa que últimamente estoy perdiendo mucho la memoria, con la buena memoria que tenía yo. -Y la sigues teniendo. -Para las cosas pasadas,

pero en cambio se me olvida lo que acabo de hacer hace un momento.", El cuarto de atrás, p. 207.

12. En El cuento de nunca acabar nos cuenta cómo comenzó a escribir en esos cuadernos que siempre la acompañan: "el de las florecitas, el del arquero, el portugués, el cuaderno de todo número cuatro, el del otoño de Simancas, el cuaderno dragón." (p. 59). Todo empezó con un regalo que le hizo su hija por su cumpleaños cuando ésta contaba cinco años y medio, el 8 de diciembre de 1961.
13. También en El cuento de nunca acabar, así como en muchos otros lugares: "Ponerse a contar es como ponerse a coser. "Para las labores - decía mi madre- hay que tener paciencia, si te sudan las manos, te las lavas; si se arruga el pañito, lo estiras. Y siempre paciencia." Coser es ir una puntada detrás de otra, sean vainicas o recuerdos..." (p. 39).
14. Sobre la función de esas "piedrecitas blancas", función catafórica, leemos en el texto: "...bueno, esto es una coincidencia que no significa nada. -¿Y usted qué sabe? Algo significará. -No sé..." (p. 130); y también: "-Sí, me acuerdo, pero eso qué tiene que ver. -Espere, sí tiene que ver, a veces las piedrecitas blancas no sólo sirven para marcar el camino, sino para hacernos retroceder, se pueden combinar de un modo mágico" (p. 138).
15. Ese entramado se urde conscientemente, como el engranaje de un mecanismo que tiene una función determinada. Así, se nos advierte, tras varias digresiones: "Bueno, ya llegamos a lo del libro" (p. 135).
16. Nótese en el texto: "...Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo, es lo que me ha venido desanimando, pensar que si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le van a aburrir a los demás las mías. -No lo escriba en plan de libro de memorias. -Ya, ahí está la cuestión, estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos. -O de desenhebrarlos. - Bueno, sí, claro, o de desenhebrarlos..." (p. 128).
17. Carmen Martín Gaité, Usos amorosos de la postguerra española, Barcelona, Anagrama, 1987.

18. Cf. La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas, pp. 147-153: "La enfermedad del orden".
19. 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"(p. 155).
20. Cf. La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas, pp. 99-107: "Recetas contra la prisa".
21. Es decir, la tendencia al excurso, a la digresión, al libre viaje de la memoria: "-...Pero me estoy yendo por los Cerros de Ubeda, perdone. (...) -No baje de los Cerros de Ubeda, qué querencia tiene a andar por lo llano" (p. 132).
22. Que descubre el "hombre de negro": "...no se fugue sola, me gusta más que lo haga en voz alta. (...) -O, por lo menos, si se fuga sola, cuénteme luego lo que ha visto. ¿Por dónde ha andado ahora viajando?" (pp. 126 y 127).
23. Así, por ejemplo, en este mismo pasaje: "...para que entienda lo que sentí esa mañana, tengo que retroceder bastante, a Salamanca otra vez. -Retroceda lo que haga falta" (pp. 129 y 130). No le basta contar lo que sucedió, sino que quiere que lleguemos a sentir lo que ella sintió poniéndonos en su misma situación, implicando directamente al lector.
24. Como se observa también, por ejemplo, en el documental que le dedicara la serie de TVE Esta es mi tierra (1983), en el que se la puede acompañar paseando por su ciudad natal, Salamanca.
25. Vid. Wolfgang Iser, El lector implícito, Madrid, Taurus, 1988
26. Estas dudas aparecen también en El cuento de nunca acabar, en el capítulo "Lugar a dudas" (p. 211); en este libro también habla de algo usual en ella, la "dosificación de la credibilidad" (p. 216). Sin embargo, curiosamente, aunque esté convencida de la subjetividad de la realidad, cree en la univocidad de los sueños: "pero nuestros sueños seguro que han sido semejantes, con la seguridad de todo aquello que jamás podrá tener comprobación", en el presente texto (p. 137).

27. Se refiere a la artista también en "Cuarto a espadas por las coplas de postguerra", artículo incluido en La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas (pp. 167-181).
28. Franco aparece como un brujo de cuento que nos recuerda al de Momo de Michael Ende, el ladrón del tiempo: "...había sido el motor tramposo y secreto de ese bloque de tiempo, y el jefe de máquinas, y el revisor, y el fabricante de las cadenas del engranaje, y el tiempo mismo, cuyo fluir amortiguaba, embalsaba y dirigía, con el fin de que apenas se les sintiera rebullir ni al tiempo ni a él y cayeran como del cielo las invisibles variaciones que habían de irse produciendo, según su ley, en el lenguaje, en el vestido, en la música, en las relaciones humanas, en los espectáculos, en los locales" (p. 137).

© *Dunia Gras* 1998

Espéculo. Revista de estudios literarios (Universidad Complutense de Madrid)
1998



2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

