



Espéculo

Carmen **M**artín **G**aité

**Discurso femenino del autodescubrimiento en
*Nubosidad variable***

Iñaki Torre Fica
Universidad de Deusto



*Nubosidad variable*¹ supone, al cabo de un paréntesis de catorce años consagrados al ensayo y a la historia, la culminación de todo un itinerario novelístico que va perfilando sus técnicas narrativas y trabaja con profundidad e insistencia idénticos temas y motivos: la búsqueda de identidad por medio de la palabra -de la creación literaria- y la comparecencia de un interlocutor que complete y remate nuestras credenciales. De este modo se insinuaba en *Ritmo lento* (1963) para adquirir plena carta de naturaleza en *Retahílas* (1974) y, muy particularmente, en *El cuarto de atrás* (1978). Con todo, dos nuevos títulos del género ensayístico vienen a añadirse al caudaloso equipaje textual de esta escritora: *El cuento de nunca acabar* (1983) y *Desde la ventana* (1987). Del primero, cala teórica en los entresijos de la narración y las motivaciones del decir, el contar y el inventar de las que, obviamente, no puede escamotearse la figura del interlocutor, y el segundo, indagación en el peculiar modo de decir y de representarse el mundo las mujeres, frente a los prototipos femeninos levantados, con mayor o menor acierto, por la literatura masculina.

Todas estas obras han suministrado la savia que nutre *Nubosidad variable*: autobiografismo, exploración psicológica, confesión en diálogo trascendente con "el otro", metanovela, testimonio de la condición femenina en nuestra sociedad. Pero, sobre todo, ejemplo, a través de ese "serse" en la escritura, del *bildungsroman* femenino: indagar en las coordenadas existenciales, meditar acerca de la propia identidad lleva a las mujeres, en este proceso de concienciación, a rastrear en su pasado para comprender su presente y roturar cauces de afirmación y de identidad en el futuro. El *Bildungsroman* atañe, por lo tanto, a una conciencia despierta en un momento de tambaleo de la identidad (encorsetada en unos patrones patriarcales que la oprimen y falsean la vivencia interior del "serse como mujer") y la novela se abandona entonces a los zigzagueos de un proceso de formación con base autobiográfica. *Nubosidad variable*, ya desde su perspectiva narrativa y, con ella, los símbolos concitados en esa construcción de la identidad, atrae unas determinadas técnicas escriturarias que responden a varias pautas de *autobiografía específicamente femenina*². En las páginas que siguen, nos detendremos en dos de ellas, las más sobresalientes: los juegos especulares carta-diario, narrador-narratario, muestra cuajada de multiperspectivismo cervantino y del espejo psicoanalítico; y la constatación de la identidad fragmentada y fragmentaria que se construye en virtud de la deconstrucción del espejismo patriarcal.

1. La fertilidad metafórica del espejo

Nubosidad variable, lo hemos dicho, nace de dos escrituras, en una curiosa y fructífera variante del género epistolar. Tanto el diario de Sofía como las cartas de Mariana reflejan al alimón conflictos y anhelos interiores, registran escrupulosamente cada

esquirla de identidad disuelta que destilan sus respectivas plumas. Pero ya no son únicamente el interlocutor callado e implícito en toda narración escrita, conforme lo dilucidado en su artículo "La búsqueda de interlocutor". En él, Martín Gaité traza las diferencias entre la narración oral y escrita, que podrían reducirse, a fin de cuentas, a la presencia o ausencia de interlocutor. En el segundo caso, la necesidad de ser escuchado lleva a inventarlo. La autora lo expresa como sigue: "nunca habría existido invención literaria alguna si los hombres, saciados totalmente en su sed de comunicación, no hubieran llegado a conocer, con la soledad, el acuciante deseo de romperla [...] se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un *oyente utópico* [apelativo que Martín Gaité utiliza a menudo con preferencia, lo hemos visto, al de "interlocutor"³"]". En la novela que nos ocupa, este oyente utópico ya no necesita ser ideado, y no obstante se escribe indefectiblemente para él. Sofía y Mariana no dejan de tenerse presentes en sus respectivos escritos. Así consta, por ejemplo, en los de Sofía

los escribo para ella, por gusto, y porque le pueden ayudar a entender cosas que a las dos nos atañen" (p. 301)

Y, por su lado, Mariana comenta

No sabes lo bien que me está sentando pensar en ti como la única destinataria posible de esta carta, que es a su vez mi única tabla de salvación" (p. 56)

Sofía y Mariana se turnan, por lo tanto, en su doble función de emisor y receptor de los mensajes que ambas escriben pensando en la otra pero que, sin embargo, jamás se envían. El juego especular que ya habíamos adivinado en *Retahílas*, donde Eulalia y Germán se relevaban en los papeles de locutor y de interlocutor, con pleno éxito en ambos, se completa en *Nubosidad variable*, y llega incluso a una identificación total entre sendos escritos, aboca el desdoblamiento narrador-narratario a una sorprendente empatía epistolar. Mariana lo describe con estos términos en su última carta

puede ser un intercambio precioso éste de tus cuadernos y mis cartas [...]. Porque además, ahora que lo pienso, seguro que hablamos de las mismas cosas en más de una ocasión y con un tratamiento diferente. No sé si verías *Rashomon*, aquella película japonesa que contaba la misma historia desde el punto de vista de tres testigos, interesantísimo este asunto de las versiones múltiples. (p. 339)

Este logrado juego de espejos se retuerce y complica debido al trasvase y confusión que a veces detectamos (y junto con nosotros Francisco Javier Higuero en un completo y minucioso artículo⁴) en el hibridismo de géneros literarios, que traveste las tipologías textuales elegidas por las protagonistas. Sofía deconstruye el carácter intimista de su diario al proyectarlo pragmáticamente hacia la figura presente-ausente de un destinatario: Mariana. Y ésta subvierte a su vez su propia correspondencia epistolar al negarse a enviar dichas cartas a su destinataria original: Sofía.

Mariana escribe un total de ocho cartas, de las cuales sólo las tres primeras llevan fecha. Poco a poco, sus textos van tomando el pulso a sus contradicciones más íntimas y la escritura ("mi patria", p. 143) se transforma en confesión (atiéndase igualmente al desdoblamiento psiquiatra-paciente). En esa liza consigo misma, su personalidad se bifurca, en un espejo de doble azogue, entre la *doctora* León (doctora *Jekyll León* afirma en otro lugar; p. 315) y la Mariana *mujer*; así, como testigo de ese

desdoblamiento personal, el estilo epistolar se trasmuta gradualmente en

una especie de *diario* desordenado, sin un antes y un después demasiado precisos, escrito a partir de sensaciones de extrañeza, jugando con el contraste de emociones inesperadas, con la corriente alterna de los humores dispares que transforman insensiblemente a una misma persona (p. 228. Todas las cursivas son nuestras).

Y estas cartas llamadas a ser un diario podrían, en un nuevo y sorprendente arrojito técnico, transformarse en novela, en una novela que resulta ser, al fin y al cabo, su propia historia, cuyo argumento central desarrollaría

la progresiva desintegración psicológica de Mariana León, aquejada de manía persecutoria (p. 261).

Sofía muda asimismo su técnica tras recibir el primer -y único- envío de Mariana (rellena un total de tres cuadernos, el último mediado y sin concluir), y comienza a dar cuerpo a una carta, pero cuando se dispone a contar la historia de Guillermo (amor de juventud, chico del que se enamoraron simultáneamente Sofía y Mariana, y que acabó por distanciarlas), avisa de que deja el estilo epistolar ya que no va a mandar lo que escriba. Es consciente de que está creando

La historia de Guillermo no puede quedar reflejada en versión única y de cuerpo entero [...]. Se merece otro tratamiento, que iré *inventando* [la cursiva es nuestra] porque más que contarla lo que quiero es investigarla, proyectar la perplejidad que me producen sus fisuras, sus quiebras y sus *trompe-l'oeil*. Usaré la técnica del collage y un cierto vaivén en la cronología (pp. 152-153).

El espejo de la escritura (mediante la técnica del narrador homodieético y de la focalización interna⁵) al que tanto Mariana como Sofía se entregan, por petición mutua, convierte el "strip-tease solitario"⁶ en un vicio compartido: el *buen espejo*⁷ del interlocutor deseado y propicio, aquel que sabe escuchar nuestras confesiones y nos da pie para seguir contándoselas, armoniza y justifica ese juego especular que es de por sí la escritura autobiográfica. El pluriperspectivismo focal y el diestro manejo, por parte de las protagonistas, de la retórica de los espejos (con unas imágenes refractadas en azogues dúctiles y tornadizos) obedecen a la atomización de la personalidad, de unos "entes en formación"⁸ que necesitan reflejarse en multitud de enfoques para así cobrar conciencia de su propia identidad. La maleabilidad de las tipologías textuales implicadas van fraguando distintas impresiones que la persona tiene sobre sí misma y, si la carta y el diario acarrean todavía una imagen autobiográfica referencial (en ese pacto con el lector que sella la verosimilitud de los acontecimientos y de las imágenes que de sí mismas nos ofrece este doble narrador, estos es, la realidad dentro de la ficción autobiográfica que es la novela), *Nubosidad variable*, en una vuelta de tuerca maestra, recuerda el discurso cervantino de la 'ficción dentro de la ficción' y así, la primera cobra visos de realidad frente a la segunda.

El juego de espejos tan sabiamente manipulado por Cervantes aflora en este texto gaitano. Mariana, después de haber echado mano de la carta para convocar a Sofía como interlocutor, siente la acuciante necesidad de hacer de ese género epistolar un refugio a su laceración interior, y así la carta se transforma paulatinamente en diario. Pero la pirueta estilística va más allá: sus deseos de escribir una novela en la que su propia vida fuera la materia de narración apuntala definitivamente la referencialidad de sus textos anteriores y, como ocurre con la lectura del *Curioso impertinente*, los

personajes congregados en la venta, al leer la novelita intercalada en mitad de la crónica de las hazañas de Don Quijote, trasponen el ámbito de la ficción para ingresar en el de la *vida*⁹. Algo semejante acontece con la narración de Sofía cuando se enfrenta con el relato de su primer encuentro con Guillermo, en el que se condensa la morfología del cuento diseñada por Vladimir Propp -hada madrina, calabaza y filtro mágico incluidos (pp. 235-255). Esta pendulación constante entre realismo e irrealidad viene ya pronosticada, no sólo por el halo onírico que envuelve muchas de las indagaciones interiores de Sofía y de Mariana (estudiaremos más adelante la importancia del sueño en la gestación de la identidad, especialmente femenina), sino por la afirmación de cuño unamuniano y de claras reminiscencias cervantinas (Martín Gaité es una apasionada y perenne lectora del *Quijote*) que cierra la primera carta-cuaderno de Sofía, tras haber coincidido aquella tarde, en un local rebosante de famosos, con su amiga de la adolescencia Mariana León: "¿te encontré en persona o en personaje?" (p. 19).

Mediante este truco de espejos y de narraciones que coquetean con la tenue frontera que separa lo soñado o anhelado de lo vivido, la sensación de estar representando ciertos personajes de novela o de querer, sencillamente, que la escritura transforme la precariedad de las experiencias vitales, casi siempre decepcionantes frente al vuelo de la fantasía, se esboza el proyecto secreto de toda autobiografía: *el arte pone orden en la vida*¹⁰. La carta y el diario y, como descendiente de ellos, la novela (tanto la que pretende escribir Mariana siguiendo el patrón de la novela rosa -en la que el velo blanco y la flor de azahar siempre acaban cerrando el relato- como aquel cuento de hadas que embellecía los recuerdos de Sofía y su primera noche con Guillermo), dan pábulo a la capacidad narrativa por tanto tiempo atrofiada frente a episodios demasiado vulgares, bullen, como hemos venido demostrando a lo largo del segundo capítulo, con el hervidero de emociones y de sueños inexpresados, amordazados por el mutismo impuesto a la mujer por el patriarcado.

Martín Gaité y, con ella, Sofía y Mariana, han dado salida al poder heurístico de la narración; las dos narradoras desean convertirse en nuevas heroínas románticas para quienes, como antaño aconteció con Emily Brontë (abundan las referencias a *Cumbres borrascosas*, es el libro-talismán, el lazo de unión entre Sofía y Mariana), la literatura actúa a modo de sucedáneo de los amores fallidos, les permite emborracharse en el rapto y el estado de trance que les empuja a escribir de un tirón. Como reactivo a ese silencio y a la insatisfacción de las dos mujeres, ambas aciertan a investirse de unas facultades extraordinarias, al conjuro de las cuales crean una vida que las satisface más; pero lo más importante, como señala Martín Gaité en su tan citado "La búsqueda de interlocutor", es "que no la crean para vivirla sino para contarla". Transcribimos un párrafo del artículo que lo explica muy lúcidamente

Cuando vivimos, las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar. Y es precisamente en ese llevar las riendas el propio sujeto donde radica la esencia de toda narración, su atractivo y también su naturaleza heterogénea en cuanto a los acontecimientos o emociones a que alude. No se trata, pues, solamente del deseo de prolongar por algún tiempo más las vivencias demasiado efímeras, trascendiendo su mero producirse, sino de hacerlas durar en otro terreno y de otra manera: se trata, en suma, de *transformarlas*. El sujeto, en efecto, como si se rebelara contra la contingencia de lo ocurrido, al narrárselo, no se limita casi nunca a elegir una ordenación particular, a preferir unos detalles y dejar otros en la sombra, sino que recoge también de otros terrenos que no son el de la realidad -*lecturas, sueños, invenciones*- nuevo material con que moldear y enriquecer su historia. Y así, los episodios vividos, antes de ser guardados en el arca de la memoria, de la cual sabe Dios cuándo volverán a salir, son sometidos

(no siempre, pero sí a veces, de igual manera que unos muertos se embalsaman y otros no) a un proceso de elaboración y de recreación particular donde, junto a lo sucedido, raras veces se dejará de tener presente *lo que estuvo a punto de suceder, o lo que se habría deseado que sucediera*¹¹ (la cursiva es nuestra).

Sofía y Mariana, mujeres noveleras y brillantes interlocutoras, se aprestan a contarse su propia vida; a contársela mutuamente pero sobre todo, y han de empezar por ahí, a contársela a sí mismas. Es el inicio de lo que Carmen Martín Gaité denomina "la narración egocéntrica"¹², estrechamente emparentada con el psicoanálisis.

Toda la novela se articula en torno a los mecanismos de desdoblamiento e interlocución de sus protagonistas si bien aquéllos, como ya hemos dicho, no revierten tanto en la idea del "otro" como un *alter ego* sino, tal y como demostró Ortega, un *alter tu*: el encuentro con el prójimo me hace caer en la cuenta de mí mismo¹³. Pero esta alteridad conlleva simultáneamente diferencia y semejanza, de ahí la imagen recurrente del espejo. La introducción en la obra de una contrafigura, de un doble del mismo sexo, cataliza un proceso de concienciación encarrilado hacia el triunfo de la comunicación. No podría darse de otra manera desde el momento en que las circunstancias vitales que amputan la expansión de Sofía y de Mariana, reducidas aquéllas a la carencia de amor y, por lo tanto, de interlocutor, instauran entre las dos una comunión ontológica o de género que supera cualquier lazo amistoso: la necesidad de una lucha conjunta por recuperar sus señas de identidad arraiga de ese mal que ha venido aquejando a la mitad femenina de la especie y cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos: la desazón, la incapacidad, tras siglos y siglos de concebirse como espejo y apéndices de varón, de "aguantarse a sí mismas"¹⁴. Sofía y Mariana, nuevas mujeres insatisfechas, nuevas Emma Bovary y Ana Ozores, asaltadas por la misma tentación en que ellas habían caído de contarse su vida como una novela, hallan en el diálogo y la interlocución la única tabla de salvación a la que pueden agarrarse para hacer frente a la soledad y aguantarla, para encontrar nuevos cauces de concienciación.

Este proceso de concienciación vivido de consuno arrima dos escrituras y dos espejos con clara vocación psicoanalítica¹⁵. La técnica del *bildungsroman* femenino echa mano con frecuencia de procedimientos propios del psicoanálisis a la hora de edificar una identidad que va descubriéndose gracias a la introspección y el uso catártico de la palabra¹⁶. La filiación que guarda la figura del interlocutor con el escucha psicoanalítico ha sido ya suficientemente puesta de manifiesto con relación al misterioso hombre de negro que visita a la protagonista de *El cuarto de atrás* en una tormentosa noche de insomnio. La filiación más enjundiosa, que invocamos aquí, es la que hermana, siguiendo las investigaciones de Jacques Lacan¹⁷, el psicoanálisis con la palabra. La introspección, el descubrimiento de voces y deseos reprimidos, aflora en la confesión, en un tú a tú con el interlocutor-espejo, que en *Nubosidad variable* no es exclusivamente detonante del diálogo sino que su función de escucha se desdobra en *filtro*: mantiene encendida la palabra, echa pan al "cuento de nunca acabar": Sofía y Mariana se necesitan mutuamente como espejo e interlocutor, la confesión únicamente puede fluir _y ser fluida_ si la comparecencia del otro está reclamando la nuestra al mismo tiempo, y las confidencias recorren senderos de ida y vuelta.

escuchar al otro no sólo va a servir para recomponer su rompecabezas, sino también para encontrar algunas piezas perdidas del mío (p. 372).

Pero es porque tú existes, Sofía _escribe Mariana en su última carta_ [...] por eso lo que escribo

se vuelve como un túnel excavado a ciegas, y yo un topo avanzando por esa galería subterránea de palabras sin más guía que el deseo de dar contigo para pedirte socorro y ofrecértelo [...] (p. 314)

Por espacio de ese intercambio (*transfert* freudiano) catártico-simbiótico, el sujeto paciente (o 'analizando', en términos psicoanalíticos) se desprende de su *persona* (en el sentido griego de *careta*, tal y como la emplea Jung), de su "yo social", y se autocrea por medio de la palabra, de una palabra que se reconstruye siempre para el otro: el conocimiento de sí mismo se adquiere a través de la exposición que destina a su interlocutor. Lacan insiste en que este autoconocimiento se encamina a desbrozar la verdad y no tanto la realidad; la verdad rescatada de su raíz etimológica *alétheia*, esto es, descubrimiento, manifestación, patencia, desvelamiento. Ahondar en la verdad más recóndita e inconfesada implica 'quitar los velos' (así, 'des-velar', 'des-cubrir') que emboscan una realidad oculta o latente.

Y el buceo, eslabonado de epifanías-*alétheias* que irrumpen al arropo de la narración egocéntrica, hasta esa otra realidad, más verdadera, que toma su harina del costal de las lecturas, los sueños y las invenciones (de la vida que la mujer, como buena "novelera", se cuenta a sí misma), le hace tomar conciencia, precisamente porque el interlocutor-espejo da pasto a esa palabra, de que su identidad procede igualmente de las versiones brindadas desde diferentes ángulos por quienes nos vieron de tal o cual manera y nos devolvieron esa imagen reflejada en su lente. El espejo psicoanalítico adquiere, a los ojos de Martín Gaité y de sus protagonistas, una función que rebasa la mera proyección de un requerimiento compulsivo de audiencia: él posee trozos de nuestra identidad, se le hace partícipe de la narración que nos autodescubre, su misma narración debe ayudarnos a completar y comprender la nuestra. La personalidad se le revela como esencialmente fragmentada y a la deriva, necesita anclajes psicológicos que descubre dispersos en los añicos de espejo.

2. Ejercicios de *collage*

En este proceso de gestación de la conciencia femenina y de la "escritura mujer", haz y envés de la misma moneda, concurre nuevamente la metáfora del espejo, pero esta vez a modo de añicos dispersos que deben ser recopilados y reconstruidos. Las claves interpretativas de la novela se cifran, a nuestro entender, en la imagen del espejo fragmentado que atraviesa sus páginas y que obliga, al margen de la 'solución' final, a leer la obra como una permanente refracción de imágenes, discursos, personajes y, sobre todo, identidades en construcción. La cita portical de Natalia Ginzburg aglutina las claves exegéticas que van a vertebrar el discurso de Sofía y de Mariana, esencialmente deconstruccionista.¹⁸

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. Esta vez, ya desde el principio no esperaba nada. El espejo estaba roto y sabía que pegar los fragmentos era imposible. Que nunca iba a alcanzar el don de tener ante mí el espejo entero. (Natalia GINZBURG. Preámbulo a *La città e la casa*)

El juego especular desmontado en el epígrafe anterior alerta ya acerca de lo que aquí se

pone claramente de manifiesto: la identidad personal se desdobra en multitud de identidades, el yo nunca será uno sino añicos de espejo. Las sucesivas atalayas narrativas adoptadas por Sofía y por Mariana, que se turnan en los papeles de emisor-receptor, protagonista de su propia novela o lector de la novela escrita por otro para él, en la que se reconoce sin impedimentos, y aquel malabarismo estilístico consistente en trastocar las categorías inviolables que divorciaban la literatura/ficción de la vida/realidad, van minando la pseudouniversalidad y el monolitismo del yo racional cartesiano. Frente a este *ego* sexuado en masculino, el yo femenino se tiende a conocer como irremediabilmente plural, escindido en múltiples identidades que desmienten ostensiblemente la función estetizante del espejo asociada a la mujer (cada vez que ella se contempla en él a modo de refrendo de una identidad asumida desde fuera y sometida al canon externo) y desenmascaran la falacia del espejo narcisista masculino, de la identidad autocomplaciente y, en el fondo, inexplorada, mendaz, subyugada ante la mirada de falsos interlocutores, de "malos espejos". La galería de personajes secundarios que desfilan por la novela trascienden la mera función de comparsa para instigar los procesos de concienciación de sus protagonistas, como muy bien ha puesto de relieve Josefa Báez Ramos¹⁹. Aquéllos no actúan exclusivamente a modo de espejos contrastantes; cada uno de ellos guarda la pieza del mosaico descabalado, sus añicos de espejo contruibirían a recomponer el azogue entero.

El personaje de Eduardo, marido de Sofía, aun a riesgo de convertirse en un cúmulo de tópicos²⁰, surge ya desde los umbrales de la novela como el máximo exponente del espejo narcisista ("últimamente se compra mucha ropa, entre lujosa e informal, creo que va a la sauna y se peina con gomina [...] se ha convertido en una especie de pared que no deja resquicios para que se cuele ningún problema de los que no se pueden zanzar a base de dinero", p. 15). Pero este espejo, del que reniegan sus hijos (Encarna, Lorenzo y Amelia, que viven ya fuera de casa salvo esta última, la pequeña, si bien, debido a su profesión de azafata, pasa largas temporadas alejada del hogar), parece sofocar en Sofía todo conato de rebeldía: la educación burguesa recibida, principalmente por vía materna, apuntala la hegemonía masculina en la relación matrimonial y en los restantes ámbitos de la vida social así como se esfuerza en subrayar la sumisión de la esposa.

La identidad *inicial* de Sofía, apresada en unos moldes que constriñen una personalidad que pugna por afianzarse y por encontrar asideros psicológicos fuera del régimen patriarcal, dibuja ya irreparables hendiduras en los espejos postizos que pretenden imponérsele, consciente de sus "más que discutibles capacidades como madre y esposa" (p. 12). La evasión por la vía de los sueños²¹, levadura inconsciente de nuestra identidad (acaso donde sedimenta el poso más auténtico de nuestro ser, liberado de las ataduras de lo racional, entendido éste como represión por un orden jerárquicamente superior y allanador de las diferencias) y del diálogo con el interlocutor soñado (imaginado y propicio, invocado por la sola fuerza de la voluntad), preferentemente femenino -es una cuestión de "buenos espejos" ...-, alborea nuevas posibilidades de construcción de la identidad.

El fracaso de la institución matrimonial espolea en Sofía la necesidad de buscar sus señas de identidad en otros espejos, en aquellos que guarden la memoria de su auténtica personalidad y que le permitan recomponer los añicos de espejo que tal institución ha acumulado en sus manos; abre una brecha que resquebraja paulatinamente el orden simbólico patriarcal que fabrica el "tú mujer" en los radios externos (comportamientos

sociales subalternos de madre y esposa) e internos (psicología que se vive como amputada, reducida a esencialismos y a roles apendiciales) y le ciega la posibilidad de erigirse en sujeto.

Esta construcción deconstruccionista propicia la técnica narrativa del *collage*. Precisamente, en uno de los capítulos más significativos en lo que respecta a la identidad de la propia Sofía ("Se inician los ejercicios de collage", pp. 35-50), se crea una situación que multiplica los espejos y suministra las pautas de concienciación femenina a través del vínculo maternal²². Sofía no reniega de su función de madre y, para ella, como para Carmen Martín Gaité, el espejo de las generaciones contiene esos añicos que su matrimonio con Eduardo ha acabado por diseminar e incluso eliminar del todo. El capítulo se abre con la inesperada llegada de su hija Amelia (como insospechado fue también el encuentro Mariana-Sofía)²³ justamente en el momento en que su madre estaba componiendo un *collage* que muy reveladoramente titula "Gente en un cóctel". En esta unidad icónica microsemántica se aglutinan, a modo de desdoblamiento y de espejo a su vez, los patrones narrativos que van a guiar las reflexiones metanovelísticas ("metaconciencísticas") de Sofía, plasmadas en sucesivos cuadernos: el conejo que simboliza "la liebre en el erial" y los trocitos de espejo ("recortados del forro de Winston"), ambos testigos de la comunicación y de la memoria recuperadas.

El encuentro imprevisto entre Sofía y Mariana, relatado en las primeras páginas de *Nubosidad variable*, introduce un código secreto y personal entre ambas que se reitera a lo largo de la obra en forma de *leitmotiv* y aparece como el saludo a trueque del cual Mariana se da a conocer (en un reconocimiento mutuo) a Sofía: "La sorpresa es una liebre, y el que sale de caza nunca la verá dormir en el erial". Esta expresión, que Sofía había escrito en uno de sus primeros diarios de juventud, encierra toda una "filosofía de la sorpresa" de marcado carácter deconstruccionista frente a la rutina cotidiana y a las identidades prefijadas, e insufla un tono esperanzador y optimista en el intercambio de escrituras entre las dos protagonistas. Así, a pesar de la enajenación y del malestar que comparten, se abre en ellas una ranura de esperanza y supone el pasadizo secreto mediante el cual adentrarse por el terreno pragmático de la comunicación.

A su vez, la sorpresa se convertirá en objeto de intercambio dialógico entre Sofía y su hija Amelia, que aparece en idénticas circunstancias (Sofía permanece despierta, aquejada de insomnio, y se dedica a reconstruir el primer y fructífero encuentro). Se teje entre ambas situaciones un cordón umbilical que anuda la identificación Amelia/Mariana, reforzada por el nuevo guiño lingüístico entre madre e hija: "las cosas se pudren metidas en un cajón, *tú lo dices siempre*" (p. 35. La cursiva es nuestra). El sortilegio de la comunicación (que se pudre si se guarda en el cajón de la indiferencia, como ha ocurrido entre Sofía y Eduardo) ha nacido al calor del encuentro inesperado y de la resurrección de un olvidado código lingüístico, ha conseguido pegar las imágenes, las impresiones recibidas y el significado oculto ("la liebre en el erial") de sendos encuentros, los trocitos de espejo que habían empezado a amontonarse y a cobrar un sentido a partir del momento en que se restablece el vínculo amistoso e interlocutivo entre Mariana y Sofía.

Este primer juego especular desencadena una serie de desdoblamientos que completa gradualmente la identidad de Sofía y que atrae nuevas técnicas narrativas basadas principalmente en el *collage* y la fragmentación, las notas discursivas predominantes en

las escrituras paralelas de las dos narradoras. La insistencia por fijar esa causalidad mágica²⁴ que ha presidido el encuentro en el cóctel se desdobra en un nuevo intento por cristalizar la felicidad de ese nuevo encuentro madre-hija. Amelia saca una cámara fotográfica del bolso y retrata a su madre, sentada junto a la mesa en mitad de los útiles de papelería y los fragmentos iconográficos sacados de aquí y de allá para componer el *collage*. La fotografía resultante fija gráficamente -igual que la letra escrita permite recrear aquel primer encuentro- ese instante, instante eternizado, atemporal, como pretenden serlo los recuerdos rescatados en común y captados para la posteridad en los cuadernos y las cartas de Sofía y de Mariana. La fotografía es, también, una especie de trocito de espejo en virtud del cual Sofía puede contemplarse y que le devuelve una cierta imagen de sí misma al reflejar la imagen de su hija. Importa destacar el paralelo entre ambas situaciones: Sofía se ve retratada en la fotografía mientras observa amorosamente a su hija ("con una sonrisa de felicidad que era *el reflejo* de mirar a Amelia", p. 36. La cursiva es nuestra)²⁵. Este desdoblamiento especular mirador-mirado se ve rematado por el hecho de que Sofía se halla en la habitación de su hija (circunstancia que tal vez haya propiciado el encuentro imprevisto): la madre se convierte en hija al suplantar su espacio vital, y la hija aparece a través de los ojos de la madre.

Pero el desdoblamiento se consuma definitivamente una vez que Sofía llegue a convertirse realmente en figura filial y aflore a sus recuerdos la presencia de su propia madre. Esto ocurre poco después del encuentro con Amelia. Mientras ésta pretexto que va a darse una ducha y se dirige excitada al teléfono para llamar a su novio, Sofía, desde la cocina, absorta en el tintineo del teléfono al marcarse los números, se contempla a sí misma como el personaje de una película y evoca la escena en la que, inventada o real, interviene Guillermo

se avecina una escena de ésas que permiten el desdoblamiento del espectador, que le brindan la identificación absoluta con el protagonista. No sólo sabía lo que iba a pasar, sino que lo estaba orquestando yo desde mi asiento, dependía de mí, porque yo era ella (p. 38)

Sofía, que se ha puesto literalmente en el lugar de su hija, decide finalmente no descolgar el aparato para escuchar la conversación que ambos están manteniendo, y este detalle trae a su memoria la traición de la complicidad con su madre cuando descubrió que le leía las cartas de Guillermo. La madre de Sofía acude, en este tramo de la novela, como un nuevo espejo generacional pero, así como se da una continuidad sin fisuras entre Sofía y Amelia -y, como vimos en nota, entre Sofía y Encarna-, su imagen surge asociada siempre a oscuros sentimientos de culpa y de desarraigo (provocados tal vez porque la madre es, al igual que Eduardo, la portavoz de un orden patriarcal del que la protagonista reniega) que Sofía necesita purgar para recomponer el espejo de su identidad y que únicamente al final, en el último capítulo, titulado "Persistencia de la memoria"²⁶, también mediante el recurso del sueño, llega a su paroxismo cuando Sofía se encarna en su madre y actúa y habla desde esta nueva identidad: se dirige, atravesando los túneles caprichosos del tiempo gracias a la acronía propia del sueño, a su hija Sofía para aplacar en ella los remordimientos que acababan de salir a flote mientras estaba en la cocina

En ese momento sólo querría que pudieras oírme, no tanto para que me disculparas como para que, al mirarte en este espejo sin lustre, decidieras firmemente hacer lo que sea para no acabar como yo [...] Pero lo que más me gustaría de todo sería borrarte los remordimientos, si es que te

quedó alguno (p. 351)

Eran muchos los fragmentos que podríamos traer a colación aquí para ilustrar el proceso de concienciación de Sofía por medio del espejo generacional y del rechazo al orden preestablecido, pero hemos optado por detenernos con cierta meticulosidad en éste por parecernos sumamente elaborado en lo tocante a los juegos especulares que venimos examinando. Este juego de espejos, catalizador, en un segundo estadio, de la fragmentariedad intrínseca del yo femenino, en búsqueda permanente de amarres psicológicos y de los añicos que le ayudarán a recomponer el espejo entero, ha llevado a Sofía a conjurar los silencios que entorpecen la labor comunicativa (y que alzaban barreras entre Eduardo y ella, espejo dado irremediablemente por perdido, así como la alejaban de su madre) y a salvarlos mediante la escritura y los espejos femeninos: Mariana, sus hijas -especialmente Amelia- y toda una ginotradición literaria que acoge a autoras como Emily Brontë y Katherine Mansfield para protegerlas del naufragio²⁷.

La exploración de la diferencia es algo más compleja en Mariana (y también menos interesante). El sesgo deconstructivo de su discurso viene dado por esa continua desautorización del discurso psicoanalítico (que se le superpone a modo de "escritura palimpsésica"). Si la identidad de Sofía se refracta en multitud de espejos y sólo juntando las piezas de cada uno logrará recomponer el suyo propio, la de Mariana se encuentra enrejada en el perpetuo desdoblamiento psicoanalista-paciente. Mariana lo expresa en estos términos

me resisto a ponerme en manos de la doctora Jekyll, que me devuelve a un mundo de miserias reales a cuyo cargo estoy, me rebelo contra la idea de ser tratada y apaciguada por la doctora Jekyll León, que me transmuta en ella, quiero escapar, Sofía, deformada en espejos grotescos, te llamo, soy Mariana (p. 315)

desgarrada por la decisión que tomó en sus años de universidad, cuando se planteó "que había que elegir entre atender a los sentimientos ajenos o dar coba a los propios y supe que si no era capaz de arreglármelas sola y sin pedir auxilio, de poco auxilio iba a servirle a nadie" (p. 315). El espejo del interlocutor Sofía se anuncia como más apto para curar sus penas de amor que cualquier cura psicoanalítica, igual que los apuntes sobre el erotismo almacenados en un cuaderno desde hace años no acaban de fraguar en un ensayo precisamente por su carácter premeditado, deliberadamente racional y, en cambio, el material acumulado le serviría para componer una novela rosa entre Manuel Reina (antiguo amor, cuando Sofía y ella ya se habían distanciado, y al que encuentra casualmente en una exposición de pintura) y ella. La purgación de las frustraciones por vía de la creación literaria vence como modo seguro de aportillar la soledad que va consumiendo a ambas mujeres, y ayuda a pegar esos añicos de espejo dispersos a lo largo de los años.

El pasaje de Natalia Ginzburg preconiza, a nuestro entender, la lectura deconstruccionista que aquí hemos propuesto, marca ya las pautas de una exploración de la diferencia incentivada por la irrupción de la sorpresa, siempre agradable al presagiar la causalidad mágica que todo lo puede, amuleto de la libertad²⁸ para enhebrar el discurso catártico, que habrá de llevar a nuestras protagonistas a forjarse sus propias señas de identidad mediante el espejo de la interlocución y de los añicos de espejo -los recuerdos compartidos- que componen armoniosamente un azogue nuevo. Esta memoria común afluye a trompicones, a merced de un estilo fragmentario, propio del *collage*. Tanto Sofía como Mariana son conscientes durante ese "contarse la propia

vida" de que en toda narración torrencial, zarandeada por los quiebros imprevistos del recuerdo y de la sensibilidad, caben igualmente los fracasos y los éxitos reales como aquella voluntad de ser albergada en la memoria y en los sueños. La autobiografía que tejen al alimón propone, siguiendo el enfoque ginocrítico con que caracterizamos sus escrituras, una deconstrucción de las categorías racionales del tiempo y el espacio, porque la cháchara las abstrae de toda atadura con la realidad maltrecha de sus existencias.

NOTAS

1. Barcelona, Anagrama, 1992, de donde citamos.
2. El estudio de la hispanista lituana Biruté CIPLIJAUSKAITÉ, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, proporciona una perspicaz y sugestiva "rejilla de análisis".
3. *Apud La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino, 1982, p. 28.
4. F. J. HIGUERO, "La exploración de la diferencia en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité", *Bulletin of Hispanic Studies*, 73, Liverpool University Press, Octubre 1996, pp. 401-414.
5. La nomenclatura narratológica está tomada de Gérard GENETTE, *Figuras III* (1972), Barcelona, Lumen, 1989. Genette ofrece en su estudio el mismo ejemplo de "focalización interna múltiple". Aunque en *Nubosidad variable* las focalizaciones internas básicas son dos, y no tres, nos es lícito hablar de "focalización múltiple" si consideramos el desdoblamiento focal de las protagonistas en adultas/niñas, al igual que toda la comparsa de actantes que desfila por la novela. Antonio TORRES TORRES, en su artículo "La perspectiva narrativa en *Nubosidad variable*", *Anuario de Estudios Filológicos*, 18, Universidad de Extremadura, 1995, pp. 499-507, ahonda en estos mimbres genettianos.
6. Así se titula el capítulo VIII. Con este expresivo epígrafe alude Mariana al ejercicio del diario y de la carta, actividad solitaria de desahogo y desnudez anímica en procura de referencia: "Releerlas [mis cartas] me ayuda a coger el hilo del tiempo presente y estimula no sólo mi recuperación anímica sino también la evolución de mi trabajo [...] ¡Qué descanso confesarme a mí misma sin rodeos que este vicio epistolar -reiniciado, eso desde luego, gracias al pie que me diste tú- es, como casi todos, un vicio solitario!" (p. 128). La noción de vicio al escribir viene aparejada a la vivencia de la escritura como "fin en sí misma" y, más adelante, como tabla de salvación.
7. Martín Gaité define el "buen espejo" como aquel "donde no se reflejaran más imágenes que las que se fueran produciendo al ponernos nosotros frente a él, por fragmentarias, incoherentes o indescifrables que fuesen" (*La búsqueda de interlocutor...*, *op. cit.*, pp. 16-17). *Nubosidad variable* aprovecha admirablemente esta definición. Martín Gaité juega con las distintas atalayas narrativas, encaminadas todas ellas a glorificar la escritura y la comparecencia de un interlocutor que la alimente y le dé sentido.

8. Así caracteriza Ciplijauskaitė al sujeto emisor de la narración autobiográfica femenina, *op. cit.*, p. 206.
9. Este aspecto ha sido penetrantemente estudiado por Julián MARÍAS, "La pertinencia de *El curioso impertinente*", *Ensayos de convivencia*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, pp. 303-308 y Vicente GAOS, "El *Quijote* y las novelas interpoladas" y "Las dos partes del *Quijote*", *Claves de literatura española*, I, Madrid, Guadarrama, 1971, pp. 181-192 y 199-202, respectivamente.
10. Así lo ha visto José TERUEL, "Autobiografía por persona interpuesta", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 537, 1995, pp. 141-143.
11. *Art. cit.*, pp. 22-23. Martín Gaité trató a fondo este asunto algunos años más tarde en *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1983, especialmente en los artículos "Las mujeres noveleras" (pp. 63-72) y "El interlocutor soñado" (pp. 113-119). Tanto Sofía como Mariana vienen a responder a ambas categorías.
12. *Apud* "Las mujeres noveleras", *art. cit.*, p. 67.
13. Reproducido en Julián Marías, *La mujer y su sombra*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 162.
14. Son éstas opiniones que Martín Gaité defiende en sendos artículos, "Las mujeres liberadas" (pp. 123-132) y "De Madame Bovary a Marilyn Monroe" (pp. 133-146), antologados en *La búsqueda de interlocutor...*, *op. cit.* Afirma su autora en el Prólogo que ambos tienen que ver con el tema de la "desazón femenina" (p. 8), un desaliento que aún acorrala a las mujeres liberadas ya que "al filo de tanto alboroto anida el fracaso de estas conquistas que solamente tendrían sentido si las mujeres, liberadas del matrimonio, hubieran puesto su meta en acceder a la soledad, es decir, al difícil ejercicio de aguantarse a sí mismas" (p. 127).
15. Recuérdese que Mariana es, muy significativamente, psiquiatra. Pese a la escasa simpatía que se prodiga en esta novela por el psicoanálisis (acaso Martín Gaité cae en la fácil trampa de presentar a la "psicoanalista psicoanalizada", obligada a resolver los conflictos íntimos de los demás pero incapaz de llevar el timón de los suyos propios), el mismo soporte narrativo, y las perspectivas y focalizaciones puestas en obra, introducen en el discurso del autodescubrimiento recursos psicoanalíticos más o menos patentes.
16. La obra de Ciplijauskaitė dedica el tercer capítulo a la novela psicoanalítica (pp. 85-122).
17. Consúltense sus dos imprescindibles artículos, "Fonction et champ de la parole et du langage", *Écrits*, París, Seuil, 1966, pp. 237-322 y "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", *Ibidem*, pp. 93-100.
18. F. J. Higuero propone una lectura paralela cuando afirma: "se deconstruye cualquier tipo de identidad fija y se favorece el procedimiento exploratorio de la diferencia", *art. cit.*, p. 408.
19. *Apud* "Nubosidad variable de Carmen Martín Gaité: desde una prisión con espejos", *Ínsula*, 553, Madrid, enero 1993, pp. 23-24.
20. Ignacio ECHEVARRÍA, en su reseña "Confidencias al borde de la crisis", *Babelia* (suplemento literario de *El País*), abril 1992, p. 13, resalta la factura estereotipada de este personaje y lamenta que ello "reste mordiente a la crítica que se realiza de ciertos comportamientos sociales". Sin negar lo acertado de estas declaraciones, creemos que el personaje de Eduardo actúa primordialmente como "espejo contrastante" en esa caja de juegos especulares

que es la novela y que va destinada a ensalzar una forja de identidad femenina acometida autónomamente.

21. El sueño que abre la novela anticipa toda la atmósfera emocional de la obra, que se cierra asimismo con referencias oníricas y ambas sirven de marco al espejo recompuesto.
22. Tanto Isolina BALLESTEROS, *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, Nueva York, Peter Lang, University of American Studies, 1994, como Biruté Ciplijauskaitė, *op. cit.*, coinciden en señalar el vínculo maternal como inductor de la concienciación femenina, precisamente a raíz de ese proceso bidireccional que significa el dar/tomar simultáneo y, sobre todo, la interlocución que llega a su culmen cuando se establece entre dos mujeres unidas por complicidades lingüísticas y recuerdos compartidos (la importancia, pues, del diálogo y de la memoria, dos de los pilares apuntalados a propósito de los cauces de autodescubrimiento). Por su parte, I. Echevarría destaca la "conmovedora intensidad con que se transmite la relación madre-hija".
23. F. J. Higuero ha trabajado en profundidad esta cuestión en su artículo.
24. Esta "causalidad mágica" está estrechamente emparentada con la naturaleza de los sueños. En el juego temporal que reactiva la novela, los sueños actúan en ocasiones como vaticinios de situaciones futuras. Al principio del relato, Sofía, que aún no se había encontrado con Mariana en la exposición de pintura, sueña con ella y el escenario en que se despliega el sueño remite a sus años de juventud.
25. Emma MARTINELL, en su estudio *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Universidad de Extremadura, 1996, ha trabajado la funcionalidad narrativa de las fotografías y apunta "la sensación que experimenta el personaje de ser mirado, a su vez, por la persona fotografiada. El que mira parece entablar un diálogo con el rostro del retrato" (pp. 75-76). Sofía admite, después de haberse contemplado en la foto, "la necesidad de mirar las cosas desde fuera para que el desorden se convierta en orden y tenga un sentido" (p. 37). La proyección especular de la fotografía, que ayuda a roturar el magma de los acontecimientos cotidianos se asimila al proceso ordenador de la escritura. En lo tocante a las fotografías, a lo largo del capítulo XV ("El trastero de Encarna"), Sofía desentierra las fotografías de su hija mayor y recuerda la complicidad -lingüística, anímica- establecida entre ambas. En un nuevo juego especular, los recuerdos de infancia de Encarna se trasuntan en imágenes de infancia de la propia Sofía. Los añicos de espejo que busca recomponer por medio del espejo de las generaciones y del vínculo materno le hacen cobrar conciencia, simultáneamente, de la necesidad que siente de rescatar la memoria común que le une a Mariana.
26. La evocación del cuadro de Dalí no es en modo alguno fortuita. En ella se condensa, mediante la aparición de los relojes derretidos, toda una simbología del tiempo. El ambiente surrealista del cuadro tiene su correlato en el último sueño de Sofía en el que "mamá no había muerto, estaba aquí mismo conmigo, yo era mamá" (p. 359), como venimos diciendo.
27. . El estambre literario sobre el que se urde gran parte de los trozos de espejo que faltan en la identidad de Sofía y de Mariana ha llevado a algunos críticos a referirse al "placer de la ficción" como nota dominante en esta novela, más allá de los guiños metanarrativos que su final puede suscitar. Cfr. Jesús PÉREZ-MAGALLÓN, "Más allá de la metaficción: el placer de la ficción en *Nubosidad*

variable", *Hispanic Review*, LXIII, 2, 1995, pp. 179-191.

28. La libertad, ligada metafóricamente, en el caso de Sofía, a la imagen de la liebre, se desdobra -nuevo juego de espejos- en el grabado de la Estatua de la Libertad que aparece en la tapa de la caja donde Mariana guarda el papel de cartas que solía utilizar en su correspondencia con Sofía. Esta estatua de la Libertad abre de nuevo el baúl de los recuerdos.

Anexo

Iñaki TORRE FICA

Este artículo pertenece a nuestra tesis de Licenciatura *Discurso femenino del autodescubrimiento en la obra de Carmen Martín Gaité. Estudio de "Nubosidad variable"*, Bilbao, Universidad de Deusto, junio 1997, mecanografiado inédito.

ÍNDICE

CAPÍTULO PRIMERO

Introducción al problema del género

1.1. El pensamiento de las mujeres. Una lectura histórica.

1.1.1. La "Querrela de las mujeres". Fundamentos ideológicos y filosóficos de la opresión patriarcal.

1.1.1.1. Teorías binaristas

1.1.1.2. Las estructuras del parentesco

1.1.2. Primeras conclusiones. Negación del determinismo biológico, búsqueda de otro régimen de mediación: motores de un orden simbólico diferente, bases para un nuevo concepto de género.

1.2. El pensamiento de las mujeres: continuación de la lectura histórica. Hacia una lectura ética.

1.2.1. Autoridad y autoría femeninas. Figura femenina de la madre como eje legitimador y especular del nuevo orden simbólico.

1.2.1.1. Figura de la madre. Facultad reproductora y trascendencia de su cometido genésico: de lo genésico a lo genesiaco.

1.2.1.2. Dimensión especular de la Virgen María: máximo reflejo de un ser. Las mujeres, espejo de las propias mujeres. Procesos de autoconciencia.

1.2.2. La revolución conceptual del yo cartesiano. La igualdad y la lucha entre los sexos. Incidencia en la creación de la identidad femenina.

1.2.2.1. El sexo como categoría de análisis filosófico. Nuevo sueño ilustrado: proyecto de igualdad entre hombres y mujeres. Conatos de reivindicación política.

1.2.2.2. De la Modernidad olvidadiza al rescate postmoderno. Sexo, filosofía y razón patriarcal. Pseudouniversalidad del concepto cartesiano del yo.

1.2.3. Conclusiones. El concepto de género: emancipación del determinismo biológico, punto de partida para una conciencia categorial, matriz de la diferencia. Subversión. En busca de la identidad perdida.

CAPÍTULO SEGUNDO

La ginocrítica, una perspectiva literaria otra

Literatura de mujer

2.1. Fundamentos de una estética feminista. Principales líneas críticas.

2.1.1 Crítica feminista angloamericana. Cuna de la ginocrítica.

2.1.1.1. Crítica "Imágenes de la mujer": un ejemplo de miopía hermenéutica. Vicios y virtudes.

2.1.1.2. Literatura de mujeres y mujeres en la literatura: rumbo a una literatura propia.

2.1.1.3. Literatura de minorías. Escritura de la autoconciencia. Maduración de la ginocrítica.

2.1.2. Conclusiones. El sendero de la nueva escritura: "serse" en la palabra.

2.2. Carmen Martín Gaité: un ensayo desde la ventana de la ginocrítica.

2.2.1. Mujeres ventaneras y punto de vista: primeros balbuceos de la escritura femenina, hueco abierto al alma. Escribir es mirarse.

2.2.2. Buscando el modo (de decir): la tortuosa vereda de la comunicación. Magisterio de Santa Teresa.

2.2.3. La carta y el diario íntimo: ventanas de la escritura femenina. Hacia la búsqueda y goce en el interlocutor.

CAPÍTULO TERCERO

De la teoría a la práctica

Discurso femenino del autodescubrimiento en *Nubosidad variable*

3.1. Recurrencias temáticas en la obra de Carmen Martín Gaité. Pilares de una original concepción del arte narrativo.

3.1.1. La 'Generación del medio siglo' y el realismo social: escasa contribución y progresivo desmarcamiento. Enfoque particular en la producción gaitéana: el objetivismo subjetivo.

3.1.1.1. De *Entre visillos* (1957) a *Ritmo lento* (1963): de la soledad y la frustración femeninas a la desesperada búsqueda de interlocutor. Reconstrucción y memoria del pasado.

3.1.1.2. De *Retahílas* (1974) a *El cuarto de atrás* (1978): apoteosis de la palabra y goce en el interlocutor. La memoria y el sueño, cobijo de nuestra identidad. Intrusiones metanarrativas. Hacia *Nubosidad variable*.

3.2. Discurso femenino del autodescubrimiento en *Nubosidad variable* (1992). Paradigma del "Bildungsroman"

3.2.1. Escritura femenina y discurso autobiográfico: diarios, memorias y cartas. Prosección de moldes prefijados, originalidad e innovación.

3.2.1.1. La fertilidad metafórica del espejo: juegos especulares carta-diario, narrador-narratario. Multiperspectivismo cervantino y espejo psicoanalítico: imágenes de una identidad en busca de sí misma.

3.2.1.2. Constatación de la fragmentariedad. Desdoblamientos de personalidad como añicos de espejo. Ejercicios de *collage*. Construcción de la identidad mediante la decosntrucción del espejismo patriarcal. Exploración de la diferencia.

3.2.1.3. *Kairos* y *óneiros*, a vueltas con *chronos* (o la memoria, el sueño y el tiempo en clave fememina). Las nubes: del tradicional ensueño poético/poiético de la ductilidad y la transformación a la metáfora gaitéana de la identidad.

3.2.2. "Serse" y salvarse a través de la escritura. *Nubosidad variable* como un nuevo canto a la palabra. Nubosidad, espejos y metaficción: esplendor fragoroso de la palabra femenina, de la identidad consumada.

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

21/10/2000

© Iñaki Torre Fica 2000



2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese 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

