



Espéculo

Carmen Martín Gaité

A manera de subversión: Carmen Martín Gaité

Dr. Mercedes Carbayo-Abengoza

Mercedes.Carbayo-Abengoza@ntu.ac.uk

Lecturer in Spanish

Department of Modern Languages

Universidad de Nottingham Trent (UK)



Sobre Carmen Martín Gaité se ha escrito bastante aunque tal vez no tanto como se merece una mujer que ha dedicado su vida a la literatura. Empezó a escribir en los años cincuenta y su pluma sigue vaciando tinta. Existen estudios sobre su obra en los que se resalta por ejemplo su interés por la incomunicación y como consecuencia, para evitarla, la búsqueda de interlocutor aunque haya que inventarlo; la utilización de la memoria y el mundo de los sueños como forma de conocimiento interior, el proceso de escribir también como preocupación literaria y la preocupación por los problemas de las mujeres como tema literario.

Buscar un hilo para coser su obra supone hacer un bordado de muchos colores, que aunque siempre constantes, cambian la gama de una novela a otra. Emma Martínell encontró el hilo en tres palabras: la visión, la memoria y el sueño en su libro *Hilo a la cometa* (1995). Yo he encontrado otro hilo distinto para mezclar en el bordado de colores que es la obra de esta autora y es el de la subversión, palabra nunca utilizada por ella pero para mí indicativa de una manera de contar y entender el mundo.

Subvertir es revolver, trastornar, pegar y despegar, tirar y volver a crear. Y contestar. Martín Gaité contesta al mundo y lo enfrenta aunque lo haga, como dice ella, de una manera modosa:

Yo, quizá, lo que me ha pasado siempre es que he tenido una rebeldía muy poco agresiva, pero muy profunda, algo difícil de explicar, pero siempre he sido más rebelde de lo que he parecido y me han podido atribuir las personas que me conocen sólo superficialmente. Mi rebeldía no es de alharaca, soy muy gallega en eso, le doy una vuelta a todo y acabo haciendo lo que quiero sin gritar (...) Yo no sé si es táctica, pero procuro rechazar lo que veo que no me gusta, rechazándolo dentro de mí... pero no levantando una bandera y gastando pólvora en salvos... es que soy modosa, muy modosa (Aznárez 1981: 14).

La percepción que la autora tiene de sí misma es la de una mujer poco agresiva, modosa, pero rebelde; capaz, y es en lo que yo me voy a concentrar, 'de darle vuelta a todo' sin necesidad de 'levantar ninguna bandera'. La que yo quiero estudiar aquí es la de una mujer subversiva en el mismo sentido que le da ella pero añadiendo que no es sólo capaz de darle vuelta a todo gracias a su impresionante capacidad de observación y penetración, sino también de recolocarlos de una manera diferente, más acorde con su manera de sentir.

Así, vamos a viajar de la mano de Martín Gaité desde los años cuarenta hasta hoy viendo cómo aunque en apariencia se va adaptando a las modas y formas del momento, a su manera, le da la vuelta a estas formas para decir lo que quiere, es decir, se busca el modo, como ella misma también afirma en su libro *Desde la ventana* (1987) para llamar nuestra atención, sin chillar, sobre los problemas, inquietudes, contradicciones, miedos y deseos de las mujeres españolas.

Para ello voy a dividir este trabajo en tres partes organizadas alrededor de sus obras de una forma cronológica o diacrónica. La primera se centra en los años cuarenta y cincuenta. A través de la aguda mirada de Carmen Martín Gaité veremos como dentro de un marco existencialista, la autora se las arregla para crear un existencialismo feminista. La segunda, los años sesenta y setenta, cuando las estructuras del franquismo se han relajado un poco, dentro de un marco más psicoanalítico penetraremos en el subconsciente de estas mujeres y mediante el diálogo con un interlocutor ideal, las veremos deshacerse de sus

demonios y recrearse. La tercera y última, los años ochenta y noventa, dentro de un marco posmoderno, la autora va a crear, ya desde su imaginación un nuevo mundo representado por los cuentos de hadas y lo que estos suponen de subversión al crear un universo deseado.

MARTÍN GAITE Y EL PRIMER FRANQUISMO

Martín Gaité publica sus primeros poemas en la revista universitaria *Trabajos y días* mientras estudia la carrera de Filosofía y Letras en Salamanca. Una vez terminada, se marcha a Madrid con la intención de escribir su doctorado y allí colabora en periódicos y revistas de la época y entra en contacto con un grupo de escritores jóvenes a los que Josefina R. de Aldecoa llama *Los niños de la guerra* (1983) y que van a formar lo que se ha llamado 'la generación del 50'.

Su primer cuento 'Un día de libertad' (1953) lo publicó en *Revista Española*. 'El balneario', ganador del Premio Café Gijón 1954 aparece junto a otros tres cuentos, 'Un día de libertad', 'Los informes' y 'La chica de abajo'. Desde entonces hasta 1962 escribe relatos breves que publica en 1960 en un pequeño volumen llamado *Las ataduras*, y en 1978 recopila todos sus cuentos en un volumen que llamó *Cuentos completos* en cuyo prólogo explica el motivo de los mismos:

La rutina, la oposición entre pueblo y ciudad, las primeras decepciones infantiles, el desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, la incomunicación y el miedo a la libertad. Todos ellos pertenecen a campos muy próximos y remiten, en definitiva, al eterno problema del sufrimiento humano, despedezado y perdido en el seno de una sociedad que le es hostil y en la que, por otra parte, se ve obligado a insertarse (1978: 8).

Son todos temas existenciales en los que vemos sus preferencias por el mundo de los sueños, la literatura de misterio, el surrealismo, la incomunicación y el mundo femenino. Todos los cuentos muestran el trasunto de un breve fragmento en la vida de una persona, normalmente de una mujer, que nos da una idea de su situación en una sociedad que aliena y margina. En el prólogo

citado la autora presenta los cuentos ordenados más por el asunto que por un criterio cronológico y convino en llamarlos 'cuentos de mujeres' porque predomina la figura femenina aunque contrapuesta: por un lado, la mujer de clase media que sólo pretende mantenerse y renovarse físicamente, y por otro, la mujer un poco más modesta que no puede reivindicar su condición femenina en una sociedad convencional. Esta problemática la muestra sin irritar, sin la intención de remover demasiado los ánimos: 'suelen ser mujeres desvalidas y resignadas las que presento, pocas veces personajes agresivos, como trasunto literario que son de una época en que las reivindicaciones feministas eran prácticamente inexistentes en nuestro país' (1978: 9).

En esta afirmación subyace ya la subversión a la que me he referido, una rebeldía que como ella afirma, le lleva a hacer y decir siempre lo que quiere pero sin levantar banderas.

El momento en el que empiezan a aparecer estos cuentos, sus compañeros de generación publican también sobre temas parecidos, de corte existencial y social, porque en este momento de la historia de España hay que luchar contra un enemigo común y, en cierto sentido, monolítico: el franquismo y su discurso opresor. Lo importante es darse a conocer. La censura era muy fuerte y había que burlarla para conseguir títulos acreditados en otros países y para publicar sus propias obras. Este grupo de amigos inicia una tarea de compromiso entre la sociedad y la literatura estableciendo una relación dialéctica entre las condiciones sociales en las que vive el país y el proyecto literario individual y colectivo a través del cual se mantienen esas condiciones.

Influidos por Sartre y su: 'I reveal the situation by my very intention of changing it; I reveal it to myself and to others in order to change it... to reveal is to change...' (1965: 16-17), y por Poe: 'con frecuencia y en algo grado el objetivo del cuento es la verdad' (1956:323), comienzan a escribir relatos que invitan al lector a concienciarse con la situación que revelan en ellos y a responsabilizarse de cambiarla.

Martín Gaité como sus compañeros, escribe sobre lo que ve y con esa manera tan suya de revelar sin molestar, nos invita a mirar en los problemas que afectan al ser humano y sobre todo a las mujeres. Pero será sobre todo con su primera novela *Entre visillos*, cuando la subversiva autora se embarque en esa tarea de mostrar, criticar, romper y componer que tanto la caracteriza.

La novela pretende mostrar la vida de un grupo de chicas adolescentes de clase media en una ciudad provinciana en la España de los cincuenta. A través de su existencia anodina, tediosa y rutinaria dominada por las tareas domésticas, los bailes en el Casino, el cine y la iglesia, nos adentramos en un mundo ficcional en el que en términos existencialistas las mujeres existen para el hombre siendo 'lo otro'; su vida gira en torno a sus deseos y humores y su existencia se vacía, no 'se hace'. Por lo tanto, lo que De Beauvoir decía: 'una mujer no nace, llega a serlo' se aplica aquí de una manera en la que este llegar a ser es un llegar a 'no ser'.

Por otra parte, está escrita a la manera del momento, siguiendo las técnicas de la novela social, con predominio del diálogo sobre la descripción, el predominio del aspecto social y colectivo sobre el individual y la condensación y actualización del tiempo: la acción transcurre entre septiembre y diciembre y los acontecimientos que narra son actuales para un/a lector/a de los años cincuenta. Sin embargo, una lectura más profunda revela que estas mujeres sufren la incompreensión de una sociedad que las reprime y margina convirtiéndolas en un estereotipo. Esta sociedad establece un sistema binario de oposiciones donde lo masculino, viril y nacional constituyen los términos positivos y referentes en la comparación frente a lo femenino que es lo negativo. Así, en la novela nos encontramos con el tipo de las solteras, representadas por Mercedes y la tía, dos mujeres intransigentes y neuróticas dignas de lástima. La tía ha encontrado una forma de mejorar su estado a ojos de la sociedad cumpliendo un papel en la casa que oscila entre sirvienta de lujo y la perfecta pero platónica casada cuando, muerta la madre, se traslada a vivir con la familia mejorando así su estatus de solterona. Mercedes es presentada de una forma un tanto caricaturesca, como eran definidas las solteras en los cómics de la época, con una exacerbada religiosidad y una tendencia obsesiva

al cotilleo. Otro tipo de mujer es el de la chica casadera, representada por Gertru; en la novela, dedicada por entero a preparar la fiesta de pedida, el ajuar y la boda y la más estimada socialmente por todos. Era un tipo de mujer que en palabras de la misma autora en su libro *Usos amorosos de la posguerra española*: 'no se le permitía tener una visión complicada de la vida, tenía una obligación de ofrecer una imagen dulce, estable y sonriente' (1992: 40), es decir, mantenerse de alguna manera dentro de la infancia, ser inocente, sumisa y sexualmente pura. La chica topolino representa a la mujer urbana que viene de Madrid a las fiestas de provincias. Empieza a representar a la futura sociedad de consumo mediante sus conversaciones desenfadadas sobre cine, moda, viajes, dinero y gustos.

Las demás hasta llegar a la protagonista, pertenecen al grupo de muchachas sin novio esperando que pase el invierno mientras estudian algo práctico y femenino alrededor de la mesa camilla. Estas chicas nos revelan el vacío existencial de las mujeres como entidad colectiva que viven para los otros, la incomunicación a la que los somete su inactividad limitada a la esfera doméstica y las limitaciones que sufren dentro de una estructura patriarcal. Así llegamos a Natalia, la chica rara de la novela y con la que la autora va a cometer la mayor subversión. Natalia y en cierto sentido Elvira son mujeres inconformistas que se niegan a someterse a su destino. Ambas escriben lo que sienten en un diario que, en el caso de Natalia, es parte de la novela y mediante el cual ambas dejan de existir para 'lo uno' siendo 'lo otro' y se convierten en un objeto creativo de su propio mundo ficcional, ya que gracias al diario van creandose una nueva existencia a medida que narran lo que les está sucediendo en relación a lo que está sucediendo fuera de ellas. La aparición de ese diario es, en sí mismo, una subversión, en un momento en que los escritores, como ya he mencionado, se afanan por crear novelas sociales exentas de individualismo. El diario de Natalia y las cartas de amor de Julia (ambas formas muy femeninas de expresión) se utilizan en la novela para dar la palabra a aquéllas que están obligadas a guardar silencio ya que a través de ellos y con el secreto que suponen, las protagonistas se sienten a sus anchas para expresarse y decir lo que piensan de esa sociedad.

Martín Gaité, como los demás escritores del momento, utiliza la narración en tercera persona como una forma de distanciamiento requerido por este tipo de novela de crítica. Sin embargo, y es criticada por ello, *Entre visillos* la relatan tres narradores: el omnisciente en tercera persona, el diario de Natalia y las impresiones de Pablo, un profesor de alemán que llega a la ciudad para hacer una sustitución en el Instituto de Bachillerato.

Estamos pues ante una novela subversiva principalmente en dos aspectos: en la forma, al introducir la voz narrativa de un diario femenino y las impresiones de un personaje y en el contenido puesto que, aunque podemos afirmar que es una novela de corte existencialista por los temas que trata, es a su vez una crítica a la visión patriarcal del mismo. Me refiero a que la novela trata no sólo de los problemas de las mujeres y la incompreensión de los hombres hacia estos problemas, sino porque los dos caracteres masculinos que aparecen más perfilados tampoco les sirven a las mujeres para llenar su vacío existencial sino que, de alguna manera, obstaculizan el deseo de ser en sí mismas: Miguel, el novio de Julia y a Pablo, el profesor de alemán. En principio parecería que la elección de un 'outsider' de otro sexo, otro país y otra mentalidad como es Pablo, se debería precisamente a esa búsqueda de distanciamiento que he mencionado. Sin embargo, en mi opinión, su función es precisamente la contraria. Ambos critican la sociedad burguesa provinciana a la que consideran inherentemente hipócrita, pero en lugar de comprometerse con las mujeres que confían en ellos y demostrarles cierta disponibilidad, eximen cualquier tipo de responsabilidad al marcharse cuando son más necesitados. En palabras de Sartre: 'Man is nothing else but what he makes of himself. When a man commits himself to anything... in such a moment a man cannot escape from the sense of complete and profound responsibility' (1989: 28). Ni Miguel ni Pablo sienten esta responsabilidad hacia las tres mujeres, Julia, Natalia y Elvira, con las que de una manera u otra se comprometieron a mejorar sus vidas. La novela acaba con un tren que se va llevándose a Julia a los brazos de Miguel, con lo que esta huida puede suponer para una chica provinciana, y a Pablo que, aun sabiendo que no volverá, deja a Natalia en el andén esperando su vuelta.

LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA: FEMINISMO Y PSICOANÁLISIS.

Los años sesenta llegaron a una España expectante de cambios y ciertamente más complicada que la de los años anteriores. Para empezar, empiezan a darse distintos discursos: frente al monolítico del franquismo, aparecen voces que van a empezar a desestabilizar las conciencias. Junto a los movimientos obreros, las protestas y las huelgas, la nueva política económica trae mejoras que repercuten en la vida de los españoles. Empiezan a oírse voces feministas de la boca de Lidia Falcón o Carmen Alcalde que generaron una visión distinta de la justicia social y sexual. Sin embargo todo esto llega a una sociedad donde aún siguen vigentes las leyes y normas impuestas en la posguerra. Es cuando aparece lo que Martín Gaité ha llamado 'la mujer liberada', aquélla que habla de libertad continuamente pero que no ha podido conseguir cambios profundos en su situación; así que lo único que puede cambiar es la apariencia, o como afirma María Aurelia Capmany: 'se puede llevar minifalda y conservar la mentalidad de las mujeres de los hermanos Quintero' (1970: 100). Se trata de mujeres, en suma, que viven la neurosis que provocan dos discursos opuestos, el de la inferioridad junto al de la excelencia, es decir, el de la debilidad de la mujer que ha de ser tutelada por el varón frente al de la excelencia de ser madre abnegada, intuitiva y garante y reserva de la moral de la humanidad.

El estudio de esta neurosis trajo consigo un profundo interés por el psicoanálisis a la vez que los movimientos feministas ponían los ojos en él porque estas dos teorías tienen puntos en común: ambas sustituyeron los paradigmas existentes por otros y transformaron la forma en que el ser humano se ve a sí mismo. Ambas han incidido quizás mucho más que otras en la historia y la sociedad. Ambas se basan en la diferencia de los sexos y, si bien esta diferencia está presente en todos los aspectos de la vida, lo que hicieron tanto el feminismo como el psicoanálisis fue trasladar el problema desde la concepción de la mujer, la feminidad o la sexualidad, hacia el problema de la diferencia misma en la que se constituyen los dos sujetos distintos (Flax 1995: 7- 41). Pero es en el ambiente cultural de mayo del sesenta y ocho cuando

surgen los primeros grupos feministas que van a considerar el subconsciente como una forma de adentrarse en lo personal y analizar la opresión de la mujer en la sociedad machista. Este feminismo se opondrá al existencialismo de De Beauvoir en el sentido de que ésta hacía hincapié en la igualdad y el nuevo feminismo lo hace en la diferencia.

En 1974 después de un silencio narrativo de doce años, Martín Gaité publica *Retahílas*. La novela está estructurada en torno a un diálogo formado por dos monólogos encadenados. Durante una noche de vela, mientras esperan que la muerte se lleve a la abuela, tía y sobrino, Eulalia y Germán dan rienda suelta a sus recuerdos y confrontan sus respectivos roles, trascendiendo lo individual y expresando su deseo de re-escribirse. Eulalia es una mujer madura que se enfrenta a la pérdida de juventud y forzada por la inminente muerte de la abuela, vuelve a la casa de su niñez y recuerda para Germán lo que ha sido su vida, sus elecciones y cómo su educación la llevó a representar ciertos roles que ahora siente opresivos. Revisa los roles de las dos mujeres que presidieron su vida. Una de ellas, Adriana, es la protagonista de una novela rosa que leía a oscuras en su habitación de adolescente. Leer las aventuras de Adriana suponía una trasgresión al pertenecer al mundo rosa tan criticado por la Iglesia y la Sección Femenina y tan opuesta a la otra imagen promovida por ellos, la de la Virgen María, cuya presencia en la capilla familiar presidió su infancia. La otra mujer, Madame de Merteuil, heroína de la novela de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, representa la nueva imagen emergente del feminismo de los años sesenta: 'Hice mi catecismo de aquel libro y de allí en adelante la señora Merteuil, cínica, descreída, artífice de su propio destino, destronó a las mujeres de la raza de Adriana, palpitantes de amor, luchando entre el deseo y el raciocinio' (p. 148).

Pero Eulalia pronto se da cuenta de que si el discurso del catolicismo sólo reconocía a la mujer como persona en la maternidad, el del feminismo de los sesenta acababa por utilizar la misma maternidad para des-personalizar a la mujer. Le cuenta a Germán que su madre, una mujer que, en apariencia había aceptado su papel de esposa y madre sin cuestionarlo y de la que él tiene avidez de saber, le dijo un día a Eulalia que se podría inventar algo distinto de

lo que veían a su alrededor, y eso era lo apasionante, una forma de ser madre que no tuviera por qué excluir la de seguir siendo persona (p. 146). Una nueva forma de feminismo, en suma.

Una vez más la subversiva autora pone en boca de su personaje lo que quiere decir, y es que, así como el discurso del primer franquismo había relegado a la mujer a espacios interiores, al mundo de lo doméstico y a mirar ese mundo desde detrás de un visillo, el discurso que vino de la mano del feminismo de los sesenta, del feminismo de la igualdad, entendido como ideología política y como lucha feminista en términos de lucha de clases, no había liberado a la mujer de su papel de estereotipo, como muestra la vida de Eulalia representada literariamente por Madame de Merteuil sino que la había convertido en un ser 'liante y antipático' (p. 148).

Esta crítica abierta feminismo le valió ahora la crítica de las feministas que, en el número 22 de la revista *Vindicación feminista*, publicado en 1978, dicen de la autora: 'La larga historia de la represión está plagada de esquirolas y esquirolas' (p. 54). De la misma manera que antes había sido criticada por atreverse a perfilar un carácter masculino, el de Pablo Kelin, desde un punto de vista exclusivamente femenino y por tanto: 'adolece de una cierta e idealizada falsedad' (Vilanova 1958: 41) y el de David en *Ritmo lento* (1962), cuya descripción le produce a Vázquez Zamora: 'Una impresión menos viva y real que aquellas obras en que la protagonista adopta el procedimiento más directo y hondo para poner ante nuestros ojos y nuestra sensibilidad una mujer de ficción' (1963: 33), es criticada ahora, diez años después, por un nuevo discurso tan inflexible a sus ojos como el anterior, el del feminismo de la igualdad promovido por mujeres como Falcón o Alcalde.

En *Retahílas*, también Germán revisa el papel que le obligaron a representar de pequeño y es precisamente el de una opresiva virilidad que le incapacitó para expresar sus miedos y sentimientos más profundos, lo que convierte a la novela en una revisión de ambos roles sexuales en su intención de demostrar que encasillar a las personas de cualquiera de los dos sexos en etiquetas genéricas, las convierten en seres polarizados y alienados.

Retahílas, además de una novela subversiva desde el punto de vista de crítica a uno de los discursos dominantes del momento, el del feminismo de la igualdad en el sentido que le hemos dado, lo es también desde la forma de presentarla, a través de un texto escrito y estructurado que por otra parte reivindica la oralidad y el hablar desordenado. Retahíla no es más que 'serie de muchas cosas, perorata, monserga, rollo', una manera de hablar que la propia autora reconoce como femenina en su libro *Agua pasada*: 'ese tono de estallido o desahogo tan inherente al discurso femenino, condicionado desde tiempo inmemorial -al menos en España- por el poco caso que han hecho los hombres a la conversación de las mujeres, lo cual ha redoblado en ella la necesidad convulsiva de hablar sin mirar a quien' (1993: 389). De esta manera la autora está de nuevo reivindicando y elevando a la categoría de literaria, como hizo con los diarios de amor y las cartas en *Entre visillos*, una forma de hablar femenina que ha sido siempre denostada y criticada como caótica e intrascendente pero que ella ha dejado de sentirla como inferior. Tal vez por eso hace afirmaciones como: 'El feminismo me aburre más que una misa' (citado en la misma revista y provocador de la crítica anterior) porque para ella, ese feminismo se ha convertido en un discurso tan inflexible y jerarquizado como el anterior del franquismo..

Siguiendo el consejo de su amiga de juventud, la madre de Germán, en los años siguientes va a intentar inventarse algo nuevo, algo que supere la intransigencia de los dos discursos que presidieron las vidas de muchas mujeres españolas. Tendremos que esperar para ello a los años ochenta, porque antes necesita todavía desembarazarse de sus últimos demonios, lo que conseguirá en su siguiente novela, *El cuarto de atrás*.

Estos demonios los identifica la protagonista de esta novela, con la que la autora se ha identificado, como deseos de superar miedos antiguos, miedos culturales franquistas: el miedo al desorden y a la suciedad, el miedo a las cucarachas como representantes de ese desorden, el miedo a fugarse y a dejarse llevar por la pasión de una novela rosa. En este libro, la autora admite que la literatura ha sido siempre para ella un refugio, una manera de fugarse: 'como tampoco me atrevería a fugarme a la luz del sol, lo sabía, me escaparía

por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes, lo sabía, cada cual ha nacido para una cosa' (p. 126). De nuevo la idea a la que nos referíamos al principio de este trabajo, la mujer modosa que ha apredido a subvertir mediante su único refugio: la literatura.

Con esta novela la protagonista vive su novela rosa particular, con un personaje literario y fantástico presentado como un psicoanalista/hombre atípico, el hombre de negro, de voz tranquila, de dulzura turbadora, de pelo y ojos muy negros. Un entrevistador que se presenta en una noche de tormenta e insomnio (¿producto de un sueño?) en casa de la protagonista, sin grabadora y sin cuaderno de notas, con unas pastillas de colores cuya función es la de desordenar la memoria para que los recuerdos vayan apareciendo de esa forma tan caótica y femenina que tanto le gusta y así trasladarla a ese también caótico cuarto de atrás que todos llevamos dentro y que nos afanamos en ordenar. Este personaje es utilizado por la autora como herramienta para conocer a la protagonista y no al contrario como solía ocurrir en las novelas rosas de los años cincuenta en las que la mujer era la receptora de secretos y confidencias y no el hombre como sucede aquí (Roger 1986: 125). Con esta novela y de la mano de un interlocutor/hombre ideal, la autora se enfrenta a sus miedos literarios también, atreviéndose a escribir una novela fantástica que ya había intentado en los años cincuenta con *El balneario* pero, como le dice su interlocutor: 'La segunda parte, la que empieza con el despertar y sigue con la descripción realista del balneario, lo echa todo a perder. Es fruto del miedo, perdió usted el camino de los sueños' (p. 55). *El cuarto de atrás*, sin embargo es un libro fantástico donde la autora pierde sus últimos miedos. Es un reencuentro de una mujer que ha vivido escindida entre discursos, jerarquías y oposiciones excluyentes que clama por ser ella misma, y, una vez superados sus demonios, escribir desde dentro, desde su imaginación femenina.

LOS AÑOS OCHENTA Y NOVENTA: LA IMAGINACIÓN FEMENINA

Los años ochenta son años de desencanto, desencanto provocado por el conflicto que supuso el vivir un divorcio entre ideas y comportamientos, es decir, de alguna manera la revolución que supuso el final de franquismo se vivió desde lo imaginario. Las ilusiones que muchos españoles pusieron en los cambios que prometió el partido socialista en 1982 se trocaron en desencanto al ver que los que prometían en su eslogan electoral cambiar el país y los comportamientos públicos, fueron los que más cambiaron asociándose de alguna manera al tópico existencial del buen vivir, optando por una vida sin compromisos ni sobresaltos y asumiendo un conformismo total que se manifestó en un conservadurismo de conducta y pensamiento. Este desencanto lo vemos expresado abiertamente en la novela de Martín Gaité *Nubosidad variable* (1992). El marido de Sofía, una de las protagonistas es un conformista de los que vivieron la represión franquista y lucharon contra ella y ahora dirigen el país enfundados en sus trajes de marca, asistiendo a cócteles y exposiciones de pintura donde cierran negocios y consiguen conquistas y donde las conversaciones giran en torno a un denominador común: el dinero

Se oían bastante las palabras, tema, problemática, cotización, proyección de futuro, coyuntural y obsoleto. Pero sobre todo kilos. No kilos de filetes ni kilos de oro, ni kilos de papel, kilos de nada, una masa informe, pastosa y marrón en la que se chapoteaba convulsivamente, que pringaba hasta los ojos. Kilos de mierda (p. 86).

Estamos en este estado de la cultura que tiene lugar después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, la literatura y las artes a partir del siglo XIX definido como lo posmoderno por Lyotard (1984: 10). Es la cultura del desencanto por la desaparición de la fe en un progreso basado en la certeza de que el desarrollo de las artes, de las tecnologías, del conocimiento y de las libertades sería beneficioso para el conjunto de la humanidad. Se ha perdido esa fe porque la promesa de la emancipación de toda la humanidad no se ha cumplido. Por eso hay que volver a mirar a la modernidad psicoanalíticamente o en palabras de Umberto Eco: 'la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio- lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, sin ingenuidad' (1984: 5). Es a partir de *E/*

cuarto de atrás cuando este pasado empieza a verse sin nostalgia y el futuro con la esperanza que da el haber aprendido de los errores.

Por su parte el nuevo feminismo de la diferencia surgido como hemos visto teóricamente a partir del mayo del sesenta y ocho, busca la liberación de la mujer dentro de la dualidad y no del régimen del uno (de la autoridad masculina), como lo hacía el de la igualdad. Esta dualidad va a permitir crear una sociedad donde las mujeres sean libres por el hecho de ser mujer y no a pesar de serlo como reza en las constituciones y leyes discriminatorias. El discurso de la diferencia supone pensarse como sujeto sexuado femenino, es un nombrar el mundo desde nuestra parcialidad, nuestra imaginación. Una manera de hacerlo es entrando en un mundo que ha estado relegado hasta ahora a un segundo plano y es el mundo simbólico de la madre. Este mundo simbólico tiene su origen en la relación de la hija con la madre, relación que, en palabras de Luisa Muraro y el grupo Diótima (1992), falta en el patriarcado. Según Muraro el eslabón que une la relación con la madre y la configuración del orden simbólico es la palabra ya que la madre nos enseña a hablar aunque para algunos la lengua que hablamos sea la del padre. Es desde nuestra concienciación en la edad adulta como hemos de ser capaces de crear ese orden simbólico y podemos hacerlo de dos maneras, mediante la recuperación de la relación infantil con la madre y mediante el reconocimiento de su autoridad.

Éste es el sentido que vamos a dar a la última etapa de la obra de Martín Gaité: veremos sus obras escritas desde el desencanto y por otra parte desde la recuperación de ese orden simbólico. Por una parte me referiré a sus dos novelas *Nubosidad variable* y *Lo raro es vivir* en las que esta relación entre madres e hijas es uno de los temas principales, y por otra veremos que mediante la creación de cuentos de hadas, ya sean nuevos, ya revisados, la autora se permite recrear una nueva sociedad desde el principio, en la cual la relación con la madre y la creación de ese orden simbólico es fundamental.

Ya he apuntado el comentario que una de las protagonistas de *Nubosidad variable* hace respecto al dinero y su poder en una sociedad que ella siente

alienante y vacía. Siente el profundo desencanto de su presente y vuelve hacia el pasado y hacia una relación que también el tiempo deterioró y que le trae un sueño con el que comienza la novela: la relación con su amiga Mariana a la que, como la liebre que duerme en el erial y salta cuando menos lo esperamos, encuentra en una de esas exposiciones de pintura al día siguiente de haberla soñado. Este encuentro repentino anima a las dos amigas a escribirse cartas en las que ambas dan rienda suelta a sus vidas y que al final, cuando definitivamente se encuentran, van a convertir en novela, una novela hecha de 'añicos de espejo que es la vida y en los que uno se puede mirar' (p. 76), una novela que es un collage de sentimientos, recuerdos, sinsabores, confidencias y reencuentros, consigo mismas y, en el caso de Sofía, con su madre y sus propias hijas con las que vuelve a recuperar su propia infancia y de quien espera que sus vientres jóvenes 'puedan algún día anidar la continuación de estas memorias' (p. 379). Como la protagonista de *El cuarto de atrás*, Sofía afirma que 'la literatura es el único refugio' (p. 161). Sin embargo aquí se da un paso hacia delante. Después abandonar la casa conyugal, se refugia en la casa de sus hijos y desde la cama de una de ellas sueña con una conversación reconciliadora con su madre a la que empezó a odiar: 'desde que supe que me leía las cartas de Guillermo. Hace diez años, cuando murio, me dí cuenta de que todavía no había sido capaz de perdonarle aquello' (p. 39). Cuando se levanta, sale al encuentro de su amiga con la que ha estado compartiendo esos textos, esas cartas con las que ambas han conseguido ir desmontando los roles que las han estereotipado como si de personajes de novela se tratara, y desde la aceptación de esa autoridad materna se reconstruyen para nombrar su nuevo mundo en femenino: 'Pero ni ahora aquellos rostros, por los que empezaba a resbalar la lluvia, daban muestras de cansancio, contrariedad o apuro, sino que parecían, más bien, iluminados por un resplandor interno de serenidad' (p. 391); la serenidad de haber logrado encontrar un lugar en un mundo sin polaridades, un mundo que sea uno siendo los dos.

De la misma manera, *Lo raro es vivir*, supone un pasó más en la creación de ese mundo dual al me estoy refiriendo. Por primera vez en las novelas de la autora, se plantea la posibilidad de un matrimonio feliz basado en la diferencia

dentro de la igualdad. La historia la cuenta Águeda, la protagonista, en primera persona. Su madre, con la que siempre mantuvo una relación muy difícil, acaba de morir y Águeda es contactada por el médico que atiende al abuelo para que, por una vez, dado el precario estado de salud del anciano, suplante a la madre y se presente frente a él, ya que la noticia de la muerte de su hija podría ser fatal para su salud. Esta petición obliga a la protagonista a desenterrar viejos recuerdos y le va a llevar mediante un doloroso proceso de autoanálisis y autocrítica, a entender mejor la tortuosa relación con una mujer que se llevó con ella la infancia de Águeda y a aceptar que: 'en mi madre no había una persona sino varias, y aunque no las conociera a todas, intuía que ninguna de ellas estaba dispuesta a dejarse vampirizar por amores exclusivos, éramos de la misma raza' (p. 210). De la misma manera vamos a verla cambiar de un 'No quiero tener hijos nunca, nunca. ¡Jamás en mi vida!' (p. 20) al principio de la novela a concebir a Cecilia con cuya aparición concluye la misma. A través de su propio texto, Águeda recupera su propia infancia y acepta la autoridad y la multiplicidad de su madre lo que le permite perder el miedo a su propia maternidad.

De esta manera vemos resuelto el problema de la maternidad vista como institución que, o bien recluye a la mujer o bien la despersonaliza, inventando lo que pretendía la madre de Germán en *Retahílas*, una manera de atarse sin perder la propia autonomía, o lo que es lo mismo, una manera de ser madre sin dejar de ser persona.

En *Lo raro es vivir* se critica abiertamente también otro tipo de feminismo que ha empezado a hacer su aparición en los años noventa, y es el feminismo 'que vende' (p. 40), el producto comercial, de marca o de diseño, que permite, como le ocurre al amigo de Águeda: 'escribir una novela para pillar un premio de muchos kilos y que nos retraten con la cara apoyada en la mano' (p.40) aunque en esa novela un hombre se cargue a su compañera de piso porque está embarazada. Es el feminismo mal entendido, como tema de moda y no una manera de cuestionamiento de las estructuras patriarcales lo que una vez más mantiene a nuestra autora del lado de la subversión, de la crítica y del cuestionamiento de ideas y actitudes.

Este continuo espíritu crítico lleva a Martín Gaité a la necesidad de crear un mundo nuevo, fantástico, donde todo sea posible, un mundo deseado y por lo tanto en sí, subversivo: 'If the fantastic is the literature of desire it is so primarily because it dares to articulate the unsaid or give voice to that which is customarily prohibited by culture' (Jackson 1981: 54). Los cuentos de hadas permiten esta subversión porque están relacionados con el origen de las cosas puesto que cuentan sobre un tipo de sociedad primaria y nueva y permiten soñar y maravillarse.

En 1996 la autora recopila dos cuentos de hadas en un volumen publicado por Lumen: 'El castillo de las tres murallas' y 'El pastel del diablo'. Ambos tienen elementos típicos del género como el proemio, la localización temporal y espacial indefinida, las fórmulas mágicas y los sueños como portadores de mensajes que hay que decifrar. Pero ambos introducen elementos nuevos. Las dos protagonistas son mujeres encerradas, una en un castillo, la otra en su afán de saber. Ambas buscan la libertad y ambas la encuentran: Serena a través del amor, hacia su hija y hacia el profesor de música de la misma con el que se escapa dejando a la niña con un padre avaro y desconfiado pero con la que se mantiene en contacto continuo a través del lenguaje de los sueños. Nada puede hacer el padre para separarlas y finalmente Serena regresa a buscarla encontrándose a una hija fuerte, activa y promotora de los cambios que se han dado para mejorar el país a pesar de los impedimentos del padre. En 'El castillo de las tres murallas' la maternidad se convierte en vehículo de libertad y no al revés.

Sorpresa, la protagonista de 'El pastel del diablo' se da muy pronto cuenta de que el cuento que le han contado los mayores de casarse, tener hijos, envejecer en el pueblo y 'colorín colorado era un cuento tonto y triste' (p. 160). Se siente sola en el mundo: 'sin más compañía que ese motorcito invisible que fabricaba imágenes por dentro de su cabeza' (p. 171) así que decide escribir sus cuentos y aprender a comerse sola el pastel del diablo, siendo esta vez la literatura el camino para encontrar la ansiada libertad.

Junto a estos dos cuentos nuevos, Martín Gaité publica en los años noventa dos versiones revisadas de dos cuentos tradicionales: *Caperucita roja* y *La reina de las nieves*. Ambas versiones están ya localizadas en el tiempo. Son cuentos urbanos, contemporáneos, que pretenden:

To create something new that incorporates the critical and creative thinking of the producer and corresponds to changed demands and tastes of audiences. As a result of transformed values, the revised fairy tale seeks to alter the reader's views of traditional patterns, images, and codes (Zipes 1994: 9)

Caperucita en Manhattan (1990) nos presenta a una niña de diez años, Sara Allen, solitaria, preguntona, escritora, creativa y deseosa de libertad. La abuela, Rebeca Little, no es una anciana

que aguarda a la nieta metida en cama sino una mujer activa, casada varias veces, cantante de music-hall en su juventud. Vive sola inventando historias y sin miedo a las apariencias. Una tarde en que los padres no están, Sara decide llevarle ella sola a la abuela una tarta de fresa, especialidad de la madre. El viaje a Manhattan se convierte en un viaje hacia el interior de sí misma. Se encuentra con Miss Lunatic, un espíritu, la encarnación de Madame Bartholdi, la estatua de la libertad, que cada noche baja a la ciudad a ayudar a los necesitados, y que con un pacto de sangre traslada a la niña los atributos de la libertad. Sara se encuentra también con Mr. Woolf, el propietario de la mejor pastelería de Manhattan que busca desesperadamente la receta de la tarta de fresa. A diferencia del lobo convencional, el Sr. Woolf no quiere comerse a Sara ni seducirla, sino quedarse con la abuela en quien ha reconocido a una amante suya de los años de juventud.

Con este cuento, Martín Gaité recrea una nueva visión del mundo en la que las mujeres se enfrentan a su destino y buscan su libertad a la vez que cambia la imagen típica de la mujer anciana representada siempre como bruja mala o abuelita indefensa. Las dos mujeres ancianas de este cuento son mujeres sabias, pero no usan su sabiduría en hacer bebedizos que duerman a la protagonista sino que la aconsejan para despertarla y encaminarla hacia la libertad. Son, en suma, mujeres responsables y autónomas.

La historia de *La reina de las nieves* comienza con un reconocimiento del protagonista, Leonardo: 'La ausencia definitiva del padre, la visión ahí enfrente de su butaca vacía, es lo que diferencia este comienzo de todos los que había imaginado' (p. 73).

Leonardo/Kay empieza su historia transformándose en sueños en su madre en un deseo de entenderla. Ella, en forma de estatua blanca, convertida en la reina de las nieves, abraza a Leo y lo convierte en hielo. Desde entonces tiene un cristalito en el ojo que le impide llorar.

Los padres de Leo han muerto en accidente de coche. La soledad provocada por su falta lo lleva a la casa de su niñez en un intento de buscar ese hilo perdido en su vida, desde que, desesperado por la frialdad de la madre y el inmovilismo del padre, o su ausencia, como dice al principio, dejó la casa familiar y se perdió por el mundo. Revolviendo los papeles de su padre aparece enseguida un personaje misterioso, alguien llamado Sila de quien el padre estaba enamorado y con quien Leo encuentra multitud de afinidades. Como su padre, Leonardo se enamora de esa figura que va conociendo por fragmentos: 'Sí, a qué daré más vueltas, me trae loco perdido la nieta del farero, la novia de mi padre... me está sorbiendo el seso y ya no aguanto más' (p. 241), a la que poco después, uniendo todos esos fragmentos, reconoce como su madre biológica, la Gerda de su infancia, la del cuento que le contaba la abuela, aquella muchacha que, contra viento y marea y salvando todos los peligros del mundo, se embarcó en una aventura peligrosa para recuperar a Kay de las garras de la reina de las nieves. La única capaz de sacarle el cristalito del ojo y devolverle las lágrimas.

En esta novela la autora juega con el concepto de madre y madrastra. En los relatos de Martín Gaité la figura de la madrastra influye más en los hijos que en las hijas, como ocurre, además de en *La reina de las nieves*, en *Fragmentos de interior* y *Retahílas*. Otra subversión, pues según Madonna Kolbenschlag, en casi todos los cuentos en los que aparece la figura de la madrastra malvada, la presentan en relación con una hija y raras veces con un hijo (1993: 72). Esto es porque en las hijas, la madre ve una continuación de sí misma, semejanza que

genera una especie de tiranía. La madrastra, según Rheingold (1964: 136), ha sido utilizada siempre como recurso para encontrar un chivo expiatorio sobre el que descargar el miedo y el odio a la madre, es decir, una proyección de los temores de la sociedad patriarcal.

Martín Gaité decide que, de los cinco personajes masculinos mejor perfilados en sus novelas: Pablo Klein, *Entre visillos*, David, *Ritmo lento*, Jaime, *Fragmentos de interior*, Germán, *Retahílas* y Leo en *La reina* tres de ellos tengan madrastra aunque esta relación madrastra/hijo vaya cambiando. Mientras que la madre del Germán de *Retahílas* muere pronto, como ocurre en el cuento tradicional, en *La reina*, desde el mismo recinto del cuento de hadas la madre buena resucita para su hijo, reconciliando la relación y a la vez salvando de madrastras malvadas a la madre/hija.

Desde el mundo de lo imaginario, de la fantasía donde todo es posible y desde el deseo, *La reina de las nieves* recrea un mundo donde las mujeres son libres y conscientes de la relación especial que surge entre madres e hijas, aunque sea una relación: 'a través de la galería de ese reino subterráneo... Y aquella relación entre ella y yo ha perdurado siempre y me mantiene en vida' (p. 291) en palabras de la propia Sila refiriéndose a su madre, lo que nos hace recordar a Serena y Atalé, de 'El castillo de las tres murallas'. También en estos dos cuentos se supera el concepto de madre abnegada y sufriente acuñado en los tiempos del franquismo. Sila y Serena, son madres diferentes. Sila, en un acto de generosidad entregó su hijo al padre y a la mujer estéril con quien se había casado aunque nunca dejó de seguirle la pista y quererle desde su propio mundo interior. Serena se marchó con el profesor de música y dejó a Atalé en el castillo pero, como le había prometido en sueños, volvió a buscarla cuando cumplió quince años.

En resumen, ya sean creados desde el principio o recreaciones de otros anteriores, los cuentos escritos por Martín Gaité en los años noventa han encontrado ese orden simbólico al que me refería al principio de este apartado porque en ellos, las hijas y también los hijos, han aceptado la figura materna y

han recuperado ese espacio en el que la relación con la madre es tan especial: la infancia. Son cuentos escritos desde la diferencia.

En este artículo he intentado, muy resumidamente, hacer un pequeño viaje desde los años cuarenta hasta hoy, montada en las novelas de Carmen Martín Gaité y con la subversión como compañera de trayecto. Es, como dije al principio, la subversión de una mujer modosa, una mujer que conoce muy bien las normas lo que le permite subvertirlas a gusto sin que parezca que lo está haciendo. Como dice Francisca López: 'sus obras encajan fácilmente en las diversas categorías que las clasificaciones de la novela de su tiempo han establecido' (1995: 16). Para alguien que huye de las etiquetas y las clasificaciones, esta afirmación tiene que ser difícil de aceptar, a menos que estemos hablando de una autora subversiva como definitivamente lo es Carmen Martín Gaité.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldecoa, J. (1983) *Los niños de la guerra*, Madrid: Anaya
- Aznárez, M. (1981) 'La rebeldía de una mujer modosa', *El País Semanal*, 225: 11-14.
- Capmany, M. A. (1970) *El feminismo ibérico*, Barcelona: oiko-tau.
- Eco, U. (1984) *Apostillas a 'El nombre de la rosa'*, Barcelona: Lumen.
- 'El recorte comentado: Entrevista a CMG' (1978) *Vindicación feminista*, 22: 54.
- Flax, J. (1995) *Psicoanálisis y feminismo. Pesamientos fragmentarios*, trad. por Carmen Martínez Gimeno, Madrid: Cátedra.
- Jackson, R. (1981) *Fantasy: The Literature of Subversion*, New York: Methuen.
- Kolbenschlag, M. (1993) *Adiós, Bella Durmiente*, Barcelona: Kairós.
- López, F. (1995) *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid: Pliegos.
- Lyotard, J. F. (1984) *La cuestión posmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra.
- Martín Gaité, C.
 - (1974) *Ritmo lento*, Barcelona: Seix-Barral.
 - (1976) *Fragmentos de interior*, Barcelona: Destino
 - (1978) *Cuentos completos*, Madrid: Alianza Editorial
 - (1986) *Dos relatos fantásticos*, Barcelona: Lumen.

- (1987) *Desde la ventana*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1988) *El cuarto de atrás*, 4ª ed., Barcelona: Destino.
- (1989) *Entre visillos*, 10ª ed., Barcelona: Destino.
- (1989) *Retahílas*, 5ª ed., Barcelona: Destino
- (1990) *Caperucita en Manhattan*, Madrid: Siruela.
- (1992) *Usos amorosos de la posguerra española*, 10ª ed., Barcelona: Anagrama.
- (1992) *Nubosidad variable*, Barcelona: Anagrama
- (1993) *Agua pasada*, Barcelona: Anagrama.
- (1994) *La reina de las nieves*, Barcelona: Anagrama.
- (1996) *Lo raro es vivir*, Barcelona: Anagrama.
- Martinell, E. (ed.) (1995) *CMG. Hilo a la cometa*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Muraro, L. (1992) *El orden simbólico de la madre*, trad. por Beatriz Albertini, Madrid: Horas y horas.
- Poe, E. A. (1956) *Obras en prosa*, II, Madrid: Revista de Occidente.
- Rheingold, J. (1964) *The Fear of Being a Woman: A Theory of Maternal Destructiveness*, New York: Grune and Stratton, Inc.
- Roger, I. (1986) 'Recreación crítica de la novela rosa en *El cuarto de atrás*', *Romance Notes*, 27: 121-26.
- Sartre, J. P. (1965) *What is literature?*, New York: Harper Colophon Books.
- (1989) *Existentialism and Humanism*, trans. by Philip Mairet, 3rd. edn., London: Methuen.
- Vázquez Zamora, R. (1963) 'CMG: *Ritmo lento*', *Destino*, 1358: 32-33.
- Vilanova, A. (1958) 'Entre visillos de CMG', *Destino*, 1075: 40-41.
- Zipes, J. (1994) *Fairy Tale as Myth. Myth as Fairy Tale*, Kentucky: University Press.

© Mercedes Carbayo Abengózar 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](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

