

UN RINCÓN PARA LEER CON LA VENTANA ABIERTA: LOS *CUADERNOS DE TODO* DE CARMEN MARTÍN GAITE

M^a VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ
Universidad de Salamanca (Salamanca, España)
Profesora titular
valvarez@usal.es

Resumen: Carmen Martín Gaité escribe *El libro de la fiebre* en 1949. No lo publica, pero en sus *Cuadernos de todo*, treinta años más tarde, sigue reconociendo su importancia. *El libro de la fiebre* fue el germen de sus narraciones, el origen de los temas que han marcado su obra: la búsqueda ininterrumpida del lector (el interlocutor), el poder de la curiosidad frente al espectáculo del mundo (y la recurrencia del motivo de la ventana), la literatura inseparable de la vida, modelo de vida.

Palabras clave: Carmen Martín Gaité, *El libro de la fiebre*, *Cuadernos de todo*, interlocutor, lectura, literatura.

Abstract: Carmen Martín Gaité wrote *El libro de la fiebre* in 1949. She did not publish it, but thirty years later in her *Cuadernos de todo*, she still maintained its importance. *El libro de la fiebre* was the seed of all her narratives, the source of all the themes that have marked her work: the sustained quest for the reader (the interlocutor), the power of curiosity in the face of the spectacle of the world (and the recurring motif of the window), literature as inseparable from life, a model of life.

Key-words: Carmen Martín Gaité, *El libro de la fiebre*, *Cuadernos de todo*, interlocutor, reading, literatura.

Carmen Martín Gaité escribe *El libro de la fiebre* en 1949; lo estructura en tres partes: “A modo de prólogo”, “Allegro molto vivace” y “Andante”. En el origen está la larga fiebre del tifus, en su realización la fiebre y la pasión de la escritura; en su deseo, la búsqueda de un interlocutor capaz de embriagarse en la lectura. Y todo funciona como un juego, como una extraña representación tomada muy en serio, pues se dirime en ella la supervivencia de su autora.

Primero están las cosas, luego la mirada curiosa y por fin el libro, un frágil ser vivo, un milagro: “Me tenderé entre las cosas y pondré mi mirada sobre ellas, sin nombrarlas. No se quiebran. No se enturbien. Y así empezaré el milagro de mi libro” (Gaité, 2010: 62). A nadie obliga, a nadie engaña, diez páginas más adelante advierte: “Si alguno de vosotros empieza ya a entrever que este libro es una engaño y que a ninguna parte va a llevar su lectura, que lo deje ahora mismo y que se vaya al diablo” (*ibíd.*: 75). Tan interesada está en encontrar al interlocutor adecuado como en evitar las miradas suspicaces y necias. Un pacto de sinceridad se establece, como en las autobiografías más tradicionales, que compromete tanto a la autora como a aquellos que se postulen sus lectores. En cierta forma, Carmen Martín Gaité los sueña, los selecciona y los elige. No se trata de construcciones menta-

les ni de abstracciones que engloben todas las características que ella aprecia; los lectores son hombres y mujeres de su entorno, que viven fuera del libro y que son libres y se le escapan. El libro, lo quiera o no, forma parte de su vida cotidiana, la estructura y la modifica. Le da su estilo. No tendría ningún sentido un libro que se quedara solo, aislado y fuera de la vida. Este es el mayor peligro al que tiene que escapar *El libro de la fiebre*. Si no encuentra lectores será algo absurdo: “Mi libro se quedará solo danzando desordenado y loco su danza sonámbula” (*ibíd.*:76). Quizás, para conjurar este peligro, la tercera parte lleva el nombre de un ritmo “andante”, vivo, pero más contenido, más reposado, más reflexivo que el *allegro molto vivace* del fragmento que lo precede. “Andante” continúa esa metáfora del camino, ya sin prisa, pero también sin pausa, que será a partir de este momento la narración, la reflexión crítica y la búsqueda del interlocutor. El final abierto del *Libro de la fiebre* es su dedicatoria, la acabada expresión de una urgencia: a partir de ahora el libro será de quienes lo lean: “Antes de que este libro se me vaya más lejos, tomadlo; tomadlo antes de que se haga más falso [...] Yo os lo tengo que dar, me es necesario, estoy segura [...]. Porque también el libro es tierra ahora, y lo llevo encima de mí, y es vuestro, no queráis enterrarme en este libro vuestro, en la tierra del libro de la fiebre” (*ibíd.*: 131). La vida de la autora, transformada, continúa más allá del libro, pero el libro, que ya no es suyo, es ahora materia que actúa en la vida de sus lectores.

Un libro es algo físico. Tiene un peso, una forma, ocupa un espacio: el contexto material de la escritura primero, más tarde la relativa ubicuidad de sus múltiples lecturas. M. Gaité integra el decorado próximo en el cuerpo de su libro, la primera evidencia de su *mise en abyme*: “Empecé a escribir el libro de la fiebre en trozos de sobres, con un lápiz chiquitajo que había en la mesilla y que guardé cuidadosamente entre las sábanas [...] soltando las palabras como llamas sobre la blanca nieve de mi libro” (*ibíd.*: 81-82). El carácter fragmentario y caótico del libro, su construcción escondida y arriesgada, el adjetivo posesivo que lo acompaña en cada aparición, le confieren al mismo tiempo una presencia real y un significado más profundo; de momento, el libro parece confundirse con su autora, pequeño ser herido que respira entre las sábanas:

Creció y latió conmigo mi libro desde aquel día. Lo escondí celosamente debajo de la almohada y a cada paso le sentía respirar.

El libro de la fiebre, desigual, sin orden ni sintaxis, lleno de desolladuras, herido y caliente como un animal, fue mi compañero.

Y el carrusel volvió a girar con inusitada fuerza y alegría (*ibíd.*: 83).

Y al mismo tiempo, es espacio, escenario donde tiene lugar el espectáculo. Cada elemento del libro, sus portadas, sus páginas, como en un sueño, y apoyándo-

se en la justa similitud de las imágenes surrealistas, metonímicamente figuran los elementos de un teatro, de un gran circo. Artículo de feria donde el público paga y, si el espectáculo no le satisface, exige la devolución del precio de la entrada:

Mi libro, el libro de la fiebre, tenía unas portadas rojas. Se alzaban como cortinas y la gente podía entrar y pasearse por las galerías del libro. Yo estaba a la entrada, cobrando igual que en los circos de la feria y gritaba: “Pasen y vean. ¡Pasen, pasen adelante, sin compromiso ninguno!” [...] Yo les esperaba a la salida junto a la otra puerta roja de detrás para preguntarles si les había gustado. A los que decían que no les devolvía su dinero y les daba las gracias. [...] Mi libro, el libro de la fiebre, era un circo con sus cortinas rojas para entrar y salir (*ibid.*: 83-85).

Al final del libro, superada la fiebre, en ese estado de recuerdo y proyecto que es la convalecencia, la materialidad del libro y el trabajo de la escritura buscan el acomodo cálido del decorado cotidiano: “Hoy llueve, tengo que arreglar estas cuartillas que anteceden. Si me meto en casa habrá brasero, un almohadón, me sentaré a escribir” (*ibid.*: 134). La mirada va del libro al exterior, escribir es también, necesariamente, levantar los ojos, mirar por la ventana, encontrar otra mirada, un eco, una sonrisa, un cómplice posible: el interlocutor: “Tarde de invierno [...]. He levantado los ojos y he pensado estas cosas mirando tal vez un buen rato a la chica de enfrente. Nos sonreímos” (*ibid.*: 135).

Carmen Valcárcel, en su prólogo a la *Narrativa breve, poesía y teatro* de Carmen Martín Gaité, interpreta la presencia de la ventana dentro de un enfoque femenino de la creación literaria¹, y señala la alternancia de dos perspectivas complementarias: mirar desde la ventana lo que ocurre fuera, y mirar desde el umbral lo que ocurre dentro: “Doble mirada, hacia sí misma y hacia el mundo que la rodea, para escribir y escribirse” (Valcárcel, 2010: 34). La literatura aparece así como un espacio de representación y al mismo tiempo como la posibilidad de una huida física o mental, pues también puede dar entrada al mundo de los sueños. De ahí surge la importancia del espacio, la configuración de una escena donde tengan lugar el trabajo de la escritura y el trabajo de la lectura. El empeño constante por encontrar un interlocutor obliga a la autora a levantar la vista y a buscar más allá de su mundo² para encontrar a su oyente.

¹ Desarrollado por C. M. Gaité en los ensayos recogidos en *Desde la ventana*: “La mirada desde el umbral, desde la ventana, desde dentro hacia fuera, entendida como un particular enfoque femenino de ver el mundo” (Valcárcel, 2010: 14).

² Según Valcárcel: “la persecución especular de un tú afectivo se guía, en definitiva, por la necesidad de comprensión y de cariño” (Valcárcel, 2010: 20).

Para T. Todorov, la posibilidad de la narración residía en la búsqueda misma del relato³; C.M. Gaité ha elegido un género, un modelo de narración, el cuento⁴, y los relatos surgen ante su mirada curiosa; el problema se presenta más tarde: ¿a quién contarlos? Gracias al lector, las historias cristalizan. El lector les da “el espaldarazo de verdad definitiva”: “Fue una historia insegura, llena de borradores y de versiones simultáneas, hasta que por fin una tarde se desprendió y vino a ver la luz en la confidencial narración hecha a una amiga, quien, al escucharla, le dio el espaldarazo de verdad definitiva que añade todo interlocutor como ingrediente indispensable para la cristalización de las historias” (*ibid.*: 150).

C.M. Gaité reconocía que siempre se piensa en un público, que es ahí donde reside el aliciente de la escritura; pero, esto que puede ser una verdad general y algo que todo escritor en cierto modo reconoce, para M. Gaité constituye una necesidad mucho más concreta. Su público no se confunde solo con sus probables y futuros lectores, su público son sobre todo quienes la escuchan, sus oyentes reales, inmediatos, aquellos para quienes cuenta, con su voz y sus gestos, las historias que les inventa y que les dedica. Sus historias son primero orales, y en su escritura, más tarde, cuando ordena sus cuartillas, permanecen los matices de la mirada y de la escucha: el tejido del relato oral: “Leer es contemplar la letra para mentalmente convertirla en voz. Y en el oyente-lector se despierta la añoranza” (*ibid.*: 637).

Quien presta su escucha es al mismo tiempo quien desencadena el relato y quien hace posible el cuento. Es el *destinateur* de la aventura, según Todorov; y según C.M. Gaité, el compañero: él acompaña al protagonista del cuento, es el espejo de su narración. En *El libro de la fiebre*, Sor Vicenta, Fray Jacopone y Secundus, representan el papel de los oyentes tutelares. Sor Vicenta es la escucha acogedora e inocente: “¿Me atiende usted? Sí, hija, me encanta oírte, te estoy escuchando” (*ibid.*: 125). Fray Jacopone, la ambigüedad que enriquece, las verdades que duelen; él es quien sabe del poder de la fiebre, el interlocutor esperado y temido, con quien se juega y se discute: “¿Con que un libro y público, eh? ¿Con que una fiebre? Una fiebre para que nada te falte, para que todos te escuchen, ¡Valiente fiebre cargada de mentira y de riqueza! Tápatelo. [...] Éramos muy amigos. Y yo esperaba sus visitas como las de un ángel monstruoso y tutelar” (*ibid.*: 98-100).

Secundus es “un demonio particular”, impulsor y protector del relato, la mejor defensa contra los críticos:

Ahora tengo un demonio particular que se llama Secundus. Ha venido a verme porque estaba llorando al acordarme de que los críticos echaron a perder

³ T. Todorov, en “La quête du récit”, *Poétique de la prose*.

⁴ Fascinada por los cuentos tradicionales, C.M. Gaité parece haber elegido la “forma familiar de contar oralmente las cosas”, y necesita reconocerse en el cuento como hablante, oír su propia voz. Ver *El cuento de nunca acabar* (1983).

mi libro. Él dice que nadie puede echar a perder nada, que mi libro vale ahora lo mismo que valiera antes de ser manoseado y que yo lo terminaré. [...] Sentado en las páginas de mi libro se detiene en ellas con toda ceremonia [...]. La presencia de Secundus me asegura de todos los temores y titubeos. Lo he cogido con los dedos y lo he guardado entre las páginas de mi libro disecado como una mariposa (*ibid.*: 116-117).

Los críticos no representan al lector ideal, más bien habría que considerarlos en campo enemigo; son muchos e indiferenciados. En *El libro de la fiebre*, los anuncia y los precede “aquel señor de luto”, una especie particular de curioso, un *voyeur*: “Aquel señor de luto que muchas veces venía a las puertas de mi libro, y miraba el interior desde las rojas cortinas de la entrada, moviendo con pesimismo la cabeza, estaba empeñado en asegurar que el tal libro de la fiebre había levantado muchos comentarios” (*ibid.*: 104). Pero, si la narradora deja paso a las voces zumbido de los críticos, reproducirlas es también una defensa, crítica de los críticos: “—Un libro como este cualquiera sería capaz de escribirlo —zumbaban las voces a mi alrededor—, ¿y el personaje? ¿Dónde está el personaje? Este libro es una huida” (*ibid.*: 107). Los críticos no son sino ruido, arrojados a “un mar bravío”, al ruido del libro de la fiebre: “Desmontaron mi enfermedad pieza por pieza y pasaron por alto casi todas las páginas de mi libro que yacía desmantelado bajo sus pies. ‘Es un documento de escasísimo valor’, dijeron. Y llenaron de recetas casi todos los márgenes blancos. Luego me daban golpecitos en la espalda y se reían” (*ibid.*: 109). Frente a esta avalancha de análisis y destrucción, antítesis de la verdadera lectura (“no me veían ni oían mis palabras”), se precisa una lucidez, una resistencia y un esfuerzo enormes: primero, observar; luego, controlar la situación, y finalmente, oponer una respuesta: “Estaban arrojados en mi fiebre. Allí dentro nadie podía oír sino un ruido de tormenta y caracola, aquel ruido de mar loco y desordenado que era mi libro con sus luces de verdad y de mentira, con su teatro, con su galopar. Mi libro recuperado. El libro de la fiebre [...]. —Sí, sí, estáis listos —me reía yo—. Como que os voy a dejar sacarle las tripas a mi libro” (*ibid.*: 121-122).

Parece que el libro va superando dificultades y escollos, que los impulsores de la búsqueda, los “destinateurs” han cumplido su función, que se ha controlado y rechazado el ataque destructivo de los críticos, pero falta aún el verdadero interlocutor, aquel para quien se cuenta el cuento, su razón más íntima, el “destinataire”, el espejo de la autora. Se trata de Rafael: “El caso es que pueda gustarle a Rafael cuando se lo lea, esto es indispensable”⁵ (*ibid.*: 133).

⁵ Parece que no fue así. Rafael Sánchez Ferlosio no apreció, como Carmen Martín Gaité hubiera deseado, el libro de la fiebre. Ella no se decidió a publicarlo; sin embargo, las últimas líneas parecen una ofrenda generosa a sus futuros lectores: “Desde un paisaje de estropajo os envío el libro de la fiebre. Va hecho de remiendos” (Gaité, 2010: 138).

Construir el libro de la fiebre supone decidir sobre el tiempo, elegir un orden; “¿qué estaba primero?”, se pregunta la narradora, y no obtiene respuesta clara: “Pero es que ninguna cosa estaba primero” (*ibid.*: 75). El libro es ese ser vivo, pequeño animal herido, enfermedad, camino, mar, jardín cerrado, pero siempre vuelve la misma expresión, la fórmula que lo presenta: “el libro de la fiebre”, como el ritmo de un ensalmo, circular, mágico, espacio y tiempos recobrados, eternamente... El tiempo de la narración y el tiempo de la vida (el “tiempo de afuera”) que corren paralelos; sus interferencias no son un problema sino una riqueza:

Ella hacía todo lo que yo no podía hacer. La miraba ir y venir trayendo mantas, caloríferos, tazas de caldo. Mi madre velaba en silencio de noche y de día. Pero no podía entrar a compartir mis paisajes. Eran dos reinos distintos, el mío y el del reloj.

Me acostumbré a dejar que mi tiempo y el tiempo de afuera se mirasen y corriesen como dos márgenes paralelos (*ibid.*: 92)

Sin embargo, los momentos más importantes, aquellos en los que ambos tiempos se cruzan y durante un momento coinciden, son los hitos, y los marca una metonimia del espacio, “las brechas”, porque solo el espacio puede ser concreto y propio, porque solamente en un espacio encuentra el cuento a sus oyentes y a sus lectores: “Si las cosas terminaran en círculos redondos y perfectos, la fiebre, la convalecencia, la salud serían tres círculos armónicamente entrelazados. Pero están llenos de brechas. Largo como la vida habría de ser el libro de la fiebre. Y nunca quedaría completo [...] y me pesa como un peso de compañía” (*ibid.*: 132-136). El libro de la fiebre, una coincidencia en el camino, pero el camino sigue, y este cuento no concluye..., el libro de la fiebre seguirá engordando: “Me doy cuenta de que este libro está hecho con lo que no tengo en vez de con lo que tengo, con lo que no comprendo, con lo que no sé. Por eso engordaría hasta mi muerte. Siento que pesa más cada día cuanto menos me satisface” (*ibid.*: 138).

Todos los asuntos que interesarán a C. Martín Gaité estaban en *El Libro de la fiebre*. José Teruel lo señala en su prólogo:

“*El Libro de la fiebre* va a ser un punto de referencia, como demuestran los *Cuadernos de todo*, en torno a dos cuestiones de su taller literario: por un lado, el estilo ‘excitado y pirado’ que genera la dificultad de narrar la experiencia subjetiva del tiempo, cuya tentación nunca le abandonó; y por otro, los peligros de la narración egocéntrica, ya que el lector no tiene porque interpretar una narración a la luz magnificadora de quien la escribe” (J. Teruel, 2010: 46). El calificativo de novela corta se podría extender también al *Libro de la fiebre*, pese a que Carmen Martín Gaité no quiso incluirlo en su historia

literaria y prefirió dejarlo en el cuarto de atrás de su taller literario” (Teruel, 2010: 49).

Carmen Martín Gaité esperaba, y sabía, que lo que quedaba en la trastienda de su “taller literario”, algún día encontraría también interlocutor. *El libro de la fiebre* no tiene final, porque la fiebre –enfermedad, convalecencia y salud– es la vida, y el cuento solo acaba, y solo en parte, cuando esta acaba. Vendrán más tarde los nuevos lectores, recorriendo solos los antiguos paisajes.

Hacia 1975, *El Libro de la Fiebre* ocupará un lugar privilegiado en el pensamiento poético de C.M. Gaité, que vuelve a él, evocándolo en los *Cuadernos de todo*. Sigue siendo crítica frente a su obra, pero empieza a reconocerle valores que antes no había contemplado. Efectivamente, *El libro de la Fiebre* parece estar en el origen de las principales características de su escritura:

El libro de la fiebre. Era distinto lo que veía de aquello en lo que se convirtió. Ahí empezó mi incomunicación con R., quería que él al menos intuyera lo que había sentido y visto. Y dijo: “La culpa es tuya porque lo has contado mal” [...] A mí ahora *El libro de la fiebre* como material de trabajo para estas elucubraciones me vale mucho, para todo lo que no me valió entonces. ¿Empezar por *El libro de la fiebre* y contar su evolución y su historia? Tal vez fuera un posible elemento inicial del que se desgajarían todos los posteriores (*ibid.*: 335).

Le falló el primer interlocutor buscado, el elegido, pero la autora conservó el libro a la espera de un oyente. Casi treinta años más tarde, aquel texto se le presenta como un espejo de su recorrido, el germen vital de su reflexión sobre la narración y la literatura. Rechaza en él su actitud de narradora egocéntrica, “una actitud que neutraliza al interlocutor” (*ibid.*: 327), el peligro de la coacción, del “lo tomas o lo dejas”, esa propuesta a ser aceptada y comprendida incondicionalmente” (*ibid.*: 327), pues el interlocutor, para serlo, pone sus condiciones⁶. Poco a poco M. Gaité pone también las condiciones de una buena narración, la que no avasalla: la que deja libertad al oyente.

En *El libro de la Fiebre* se cruzaban los tiempos, la vida, la literatura y la llamada de lo fantástico; tiempos y sueños “metalingüísticos”, que pedían ser ordenados, narrados: “ese asalto del tiempo que *s’écoule* sin ser supervisado por mí” (*ibid.*: 344). Y allí estaba, también, la posibilidad de un modelo de vida, de un

⁶ Una página más adelante, y con relación al problema de la narración egocéntrica, M. Gaité ha evocado la narración de Sartre (probablemente pensara en *Les mots*, para referirse a la coacción narrativa, al narrador plañidero que “amordaza a los demás” y que no busca otra cosa que al “oyente bienintencionado y balsámico” (Gaité: 325-326); curiosa reflexión, frente a un Sartre que, aparentemente, proclamaba la generosidad del escritor y la libertad del lector.

camino: de allí vienen los infinitivos del consejo y de la orden, del ánimo y del programa: “Desde el triunfal ‘yo era el circo, el público, el artista’, *del Libro de la fiebre* hasta mis neurosis actuales, que camino tan largo y esforzado, ¿para qué?, ¿para quién? Resistir a pie quieto. Sigue siendo la única terapéutica. Complacerte en excepcionalidad. ¿Pero cómo?” (*ibid.*: 373).

Desde la narración egocéntrica y sus peligros a una reflexión sobre la narración, a los pilares del *Cuento de nunca acabar*, que se va escribiendo en la vida, porque el hombre es sobre todo un “receptor de historias”, y contar es “dar la mano”, para que tenga lugar “el momento en que las historias inciden en uno”, porque la literatura no siempre corre paralela a la vida; cuando se encuentra al interlocutor, ambas, felizmente, se contaminan⁷.

Los *Cuadernos de todo* guardan una estrecha relación con *El cuento de nunca acabar*, y constituyen la práctica, el trabajo concreto y pausado de ir enhebrando el tiempo y las historias: “Todos deberíamos apuntar nuestras reflexiones –dice C.M. Gaité–. No por lo que valgan, sino porque dan lugar a otras” (*ibid.*: 28). Los *Cuadernos de todo* justifican su necesidad en una *mise en abyme* recurrente⁸: suponen un entrenamiento: “Porque ponerse a escribir es un oficio y un oficio difícil que exige disciplina. Las manos se entumescen, se amodorrnan, sin entrenamiento” (*ibid.*: 140), y un espejo de la escritura y de la lectura: “Necesito hablar continuamente de la narración, de por qué se narra. [...] Tengo que escribir una autobiografía de mi relación con los temas y mi oscilación a la caza de ellos al tiempo que hablo de los temas mismos” (*ibid.*: 234). Pero además, los *Cuadernos de todo*, que no quieren presentarse como teoría sino como vida, son un ejercicio de soledad e impulso, un intento de respuesta dinámica a la pregunta ¿cómo vivir?, que encuentra sus modelos en la literatura: “Decido no hablar tanto a la gente [...] Y estar callado es bueno. Arroja también, concentra. Ya hallaré. Tengo que hablar a mis papeles” (*ibid.*: 218). Es en la literatura donde M. Gaité encuentra la divisa *calme et réservée*⁹ que pugna por encontrar aplicación en una manera de vivir. Sin embargo, no resulta fácil encontrar al interlocutor y al mismo tiempo conservar la cal-

⁷ “Hoy, hablándole a Lozano de *El Cuento*... me he dado cuenta de que no pretendo elucubrar ni hacer teoría de nada, solo contar lo que hay que contar, en el mío y en el de los otros. Si quisiera elaborar una teoría coherente y correcta como la de Marthe Robert, material tendría ya más que de sobra” (Gaité, 2002: 276).

⁸ Una práctica que se redobla con la presencia de la reflexión sobre *el Cuento de nunca acabar*: “...estoy escribiendo sobre las dificultades de escribir, de contar, no es decir casi nada. [...] Y decir cómo se me ha ocurrido este cuento de nunca acabar es lo que puede constituir el cuento mismo. [...] este afán de tirar del hilo y volver al origen, acercarse al taller del escritor” (Gaité, 2002: 238).

⁹ 14 de abril de 1981: “Y siempre este darme ánimos solitario que tan bien me sienta cuando lo vuelvo a encontrar” (Gaité, 2002: 482).

ma y el silencio; si los Cuadernos se lo permiten momentáneamente, la escritura, necesariamente necesita salir fuera, para regresar al silencio tal vez, pero siempre es precisa la salida, la ventana: “Los Cuadernos de todo son útiles pero me parecen un arsenal de vida disecada. [...] Todo es cuestión de ordenación. La narración es una exigencia, si no cuentas las cosas forman montoneras” (*ibíd.*: 227). Los cuadernos toman nota, esa es su exigencia: “De todo hay que tomar nota, por los que ya no pueden tomarla de nada” (*ibíd.*: 123)¹⁰, pero será la narración, más tarde, la encargada de encontrar “las conexiones significativas”, de poner orden en el caos: “Organizar el caos. Ánimo Calila” (*ibíd.*: 496); para que las cosas no formen “montoneras”, la narración trabajará la memoria de la vida en la que las lecturas representan una parte fundamental: “Mis Cuadernos de todo surgieron cuando me vi en la necesidad de trasladar al papel los diálogos internos que mantenía con los autores de los libros que leía, o sea convertir aquella conversación en sordina en algo que realmente se produjera. Los libros te disparan a pensar. Debían tener hojas en blanco entre medias para que el diálogo se hiciera más vivo. (1974)” (*ibíd.*: 264).

En repetidas ocasiones señalará M. Gaité la diferencia entre este diálogo verdadero que es para ella la lectura y la disciplina que denomina “crítica literaria”, y que no es capaz de producir otra cosa que teoría, “crítica acartonada” (*ibíd.*: 633) y “meras denominaciones” (*ibíd.*: 594). Reacciona así frente a una crítica demasiado fría y académica, heredera del formalismo y del estructuralismo, una crítica para críticos¹¹, que no “tiende la mano al lector”, que no cuenta con el interlocutor; porque la crítica también debe ser diálogo y narración bien contada. Algunos críticos sí han cumplido esa condición y sus libros han funcionado como levadura del pensamiento y modelo de conducta”. Leyendo *Literatura y significación* de Todorov, M. Gaité no encontró al interlocutor ideal, solo a un heredero del estructuralismo más árido¹². Pero reflexionando sobre el tipo de crítica que no le agrada, encuentra la fórmula que convendría a su manera de ser y de leer: “Hay que tender

¹⁰ “También vi [...] Casi en seguida pensé: ‘Tengo que apuntar todo esto, cuanto es, cuanto veo’” (Camino de Simancas, 1965) (Gaité, 2002: 171).

¹¹ “En rigor, el momento de la relación comunicativa juega en todas –absolutamente en todas– las formas de significar. Que seres como R. o J. Benet solo lo vean a través de la crítica literaria hecha a base de sudores sobre textos, les aboca a su esencial soledad, tan faulkneriana, por otra parte” (Gaité, 2002: 338).

¹² En 1974, con relación al análisis que hace Todorov de la novela *Les liaisons dangereuses*: “Hay una mezquina pijotería en desmontar, cosa por cosa, pieza por pieza esa novela y más diré: no sirve para nada. Es mejor ir a donde nos lleve el vago olor de algunas de sus emanaciones mezcladas y conjuntas. Es como pretender romper una novela para sacarle las tripas”, (Gaité, 2002: 242). Algo semejante le ocurre leyendo *Morfonovelística* de Pérez Gallego, se trata de libros que agobian, que no tienden la mano: “Empiezo por no estar de acuerdo con el tono doctoral con que hablan todos estos señores de los ensayos que llevo leídos sobre la narración. Se tiene que contar de otra manera cómo se cuentan las cosas, no usar clichés, no poner gráficos, no aguantar esta forma profesoral de

a escribir de otra manera menos definitiva, más rota. [...] Hay que tender a hablar en otro tono, brindar pausas, oscurecer el hilo de seguridad...” (*ibíd.*: 241)¹³. Más tarde, la lectura de *Introduction à la littérature fantastique* incide realmente en su vida; se ha producido el diálogo: “al calor de mi transformación en ser pensante y apasionado por la lectura de Todorov...” (*ibíd.*: 393). Volver al texto es volver a la conversación que ayuda y que anima¹⁴, porque se ha encontrado un interlocutor, y se comparte con él aquello que se ha leído y que actúa en nuestra vida: “Nos gusta la literatura fantástica, la que Todorov llama ‘de ambigüedad’, porque en ella se espejan nuestras propias perplejidades” (*ibíd.*: 409). El tema del estudio de Todorov, enlaza, M. Gaité lo señala explícitamente, con su *Pesquisa personal*. La lectura no es algo al margen, ni algo paralelo, ni solo un descanso o un refugio¹⁵, que también, sino un espacio y un tiempo bien reales, el tiempo y el espacio en el que se produce un encuentro.

Son un encuentro la lectura de *Teoría de la literatura* de Victor Manuel de Aguiar e Silva, la de *L’amour et l’Occident* de Denis de Rougemont, la de Erich Fromm en su *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea* o la lectura, esta vez en el tren, de *Novela de los orígenes y orígenes de la novela* de Marthe Robert¹⁶. Con Roland Barthes, el diálogo es aún más dinámico, más fructífero. C. M. Gaité acude a él en varias ocasiones, de manera explícita: la confrontación le sirve en esos casos para afinar su pensamiento: “Lo que llama Barthes *los correlatos* es lo que yo llamo (partiendo del resultado hacia atrás) *tirar del hilo*” (*ibíd.*: 265). La aparente neutralidad de los términos críticos, y su hermetismo, para M. Gaité se transforman en fórmulas concretas y visuales que nacen de metáforas de lo cotidiano y familiar. Las “montoneras”, los “pegotitos”, “todo se enhebra”, “tirar

escribir y reflexionar sobre un tema tan vivo. Lo disecan y congelan. ¿Quién puede leer con placer estos libros?” (Gaité, 2002: 239).

¹³ La fragmentación, la digresión, este “brindar pausas” al que se refiere C. M. Gaité, nos sugiere una anticipación de la propuesta de R. Barthes: el carácter fragmentario del discurso, la ruptura, la digresión, son otras tantas maneras de oponerse a la dominación —ese avasallar— que puede ejercer un texto sobre su lector.

¹⁴ “Explicar mis reflexiones posteriores a Macanaz, las diferencias y concomitancias entre la historia y la novela. A pegotitos sueltos. Sin pretender cerrar ni redondear. Tal como se conserva en mi memoria. Releer a este respecto, como ayuda, el Todorov” (Gaité, 2002: 401).

¹⁵ Esa “acogedora morada”, como señala M. Gaité a propósito de su lectura de *La galaxia Gutenberg* de M. McLuhan (Gaité, 2002: 275)

¹⁶ “Donde encuentra semejanzas con su interpretación del cuento, y sobre todo en el ámbito del ‘erese una vez’ que la novela deja siempre sobreentendido, o la ‘función de conjuro de la narración’” (Gaité, 2002: 273-274). El recuerdo de Freud es evidente. A menudo, la teoría del psicoanálisis toma cuerpo en fórmulas domésticas que podrían equipararse a las greguerías: “la vida es una narración que se va haciendo aunque no la escribas” (Gaité, 2002: 398).

del hilo”, son los términos que reinventa, para hablar de una literatura que no escapa de la vida.

El problema para Barthes no consiste en analizar introspectivamente los motivos del narrador ni los efectos que la narración produce sobre el lector (para mí, sí) sino en describir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del relato mismo. [...] Hoy escribir no es “contar”, es “decir” que se cuenta. [...] El autor no es el que inventa las más hermosas historias, sino el que maneja mejor el código cuyo uso comparte con los oyentes (*ibid.*: 265-268).

Pero estas diferencias de apreciación no impiden que C. Martín Gaité considere, como Barthes, el texto como un ejercicio de seducción; y la literatura —o mejor, la narración—, como el equivalente del amor. Al igual que Barthes, ella considera que “es imposible vivir fuera del tejido, del texto infinito, en suma, añade la escritora, del cuento de nunca acabar. Sea la prensa, la TV., todo es texto: el libro marca el sentido, el sentido marca la vida (R. Barthes)” (*ibid.*: 344-345); y el nombre de Barthes aparece entre paréntesis en el cuaderno como la referencia a una pseudocita, pensamiento compartido, que nació en su lectura.

Implícitamente, la lectura de Barthes abona los comentarios y las reflexiones sobre los estereotipos. Solo existe una forma de sufrirlos menos, de aplacar su poder, desmontarlos: hay conceptos heredados, “hay palabras límite que nos ponen como piedras contenedoras al llegar cierto momento, piedras tabú inatacables. [...] Sobre estos conceptos sagrados —orden, moralidad, humanidad— hay que aplicar sin miedo la lupa cruelmente, más que sobre ninguno” (*ibid.*: 60). Habría que encontrar un lenguaje nuevo, una forma inédita de poesía¹⁷; el deseo de C. Martín Gaité se recorta sobre la fuerza de la literatura, la utopía de Barthes.

En Banchot reconoce y comparte M. Gaité la necesidad y la urgencia de contar con el lector desde el comienzo mismo de la escritura¹⁸. El poder o la posibilidad de leer ya están en el origen de la obra. Pero antes de empezar a narrar, o a leer, es preciso proponer y ocupar un contexto temporal y sobre todo, un contexto espacial concreto¹⁹. El espacio hace que el tiempo se convierta en algo visible, tangible; a

¹⁷ “La novela se ha vuelto una monserga, algo instituido, discreto, acorde. No. ¡No! Hace falta desafinar. Desafinar genialmente. Pero ya no sabemos. Tenemos demasiado sentido de la corrección, de lo que es justo, de lo que disuena. Nos alarma la estridencia, el mal gusto. Y sin embargo, en un mundo lleno de estridencias, solo se puede desafinar, gritar” (Gaité, 2002: 143).

¹⁸ La cita es la fórmula apropiada para señalar el feliz momento de la identificación. C. M. Gaité copia: “La part du lecteur ou ce que deviendra, une fois l’œuvre faite, pouvoir ou possibilité de lire, est déjà présente, sous des formes changeantes, dans la genèse de l’œuvre” (Gaité, 2002: 298).

¹⁹ C. M. Gaité cita *La poética del espacio* de G. Bachelard como un texto fundamental.

través del espacio se dice el tiempo, porque quizás no existe otro modo de atraerlo y atrapararlo, de obligarlo a aparecer. Todos los poetas recurren a metáforas espaciales para dibujar el tiempo; también Carmen Martín Gaité. Lo escrito es un espejo, el texto, “laberintos de jardinería²⁰ que iba construyendo y en los que me quedaba, protegida, a vivir” (*ibid.*: 141). Encontrar ese espacio de la escritura supone también encontrar el lugar que le pertenece y en el que se encuentra en calma. Pero esta felicidad ocurre escasas veces; normalmente la escritura es trabajo y desazón, “retazos”: “Por ahora no puedo reposar en nada de lo que escribo; por eso enmudezco días y más días. Todo lo escrito no puedo verlo más que como retazos, tentativas que no hacen sino acuciar mi desazón” (*ibid.*: 142). Sin embargo, para C. M. Gaité, el espacio no es solo una imagen, una metáfora que la guía por su interior; para ella el espacio es sobre todo el espacio físico y cercano que la rodea y en el que se mueve, el lugar concreto en el que lee o escribe. Y este espacio propio lo prefiere luminoso: la ventana es imprescindible, la puerta debe de estar abierta. En el reino de lo cotidiano, escribir crea ámbitos intemporales, sosegados: en las salas de Ateneo, en su propia casa²¹, en algún café:

Tengo que volver a descubrir el placer de escribir en mis cuadernitos junto a la vidriera de un café luminoso, el goce de dejar a los pensamientos que se produzcan y lubrifiquen con libertad, dar puerta abierta a la curación del logos, menos hablar, menos ver a la gente y más concentrarme, escribir, criar ámbitos intemporales, sosegados, cosa previa a cualquier discurrir. La importancia del local: del “qué bien se está aquí”, de la instalación deriva todo (*ibid.*: 204).

Hasta las instalaciones de sus sueños “metalingüísticos”, como ella los llama, convierten la lectura en un entrar en un lugar que es el texto, el libro; y de un deambular ansioso (que se produce fuera), se pasa (dentro) a un remanso, a un reposo placentero²². La literatura, y más concretamente la narración, el género que

²⁰ Cuando el texto se convierte en jardín o en parque, C. M. Gaité juega con la imagen clásica del viaje interior, que en su caso no es más que un cotidiano paseo: “Digo: ‘Saldría a dar un paseo a ver si me entran ganas de escribir’ pero debo considerar que este simple copiar a mano notas viejas de otros cuadernos con una letra clarita es como dar un paseo por una especie de Quinta del Berro interior” (Gaité, 2002: 178).

²¹ Leyendo a Kafka, en 1974: “Así se escriben las cartas buenas, como las que yo escribía en estado de trance, cuando todo el silencio de la casa me arropaba y se volvía música” (Gaité, 2002: 216), y más tarde, en 1980: “¡Cuánto tiempo hacía que no revivía impresiones así! Y luego es como mi sueño, volver, tener una casa donde nadie te moleste, dedicarse a leer en paz!” (Gaité, 2002: 499).

²² El deseo de orden es recurrente y concomitante en la narración y en el espacio que la acoge: “El desorden de las habitaciones es importantísimo para la narración (quitar monotonías para sentarse da ambiente) Aplicar eso a mi propia experiencia” (Gaité, 2002: 527).

M. Gaité privilegia, es la perfecta expresión de este espacio cuya principal virtud se cifra en su capacidad para abolir el tiempo: “Narración es sosiego, aunque discorra por temas turbulentos, narración es intemporalidad, refugio, remanso, claustro” (*ibid.*: 261). La narración, según esta entrada de su particular diccionario, sigue siendo, como para las teorías formalistas, construcción y arquitectura; la diferencia consiste en que, en la definición de M. Gaité, esta construcción se habita y nos da cobijo. Y solo funciona, solo tiene sentido, solo es útil, si el hombre está dentro. Por eso, “la ciudad es una geografía de narraciones” (*ibid.*: 238) o “el pasado es un país extraño porque todo pasa allí de una manera diferente” (*ibid.*: 432), y todo esto es algo más que una manera imaginativa de hablar. No es solo metáfora, es metonimia que conserva algo de lo que en cada experiencia es concreto, físico; aquello que la memoria puede recuperar de cada cosa: las sensaciones.

En un sueño, el cuaderno de todo es un espacio, una especie de pasaje o de escenario, como también lo fue, tantos años atrás *El libro de la fiebre*: “Se entra en el cuaderno por la solapa trasera [...]: total que entrar en el cuaderno de todo era propiamente salir, y a donde se salía era al parque de Vassar [...] que meterse a escribir equivale exactamente a salir a dar un paseo...” (*ibid.*: 629).

La lectura, como la escritura, precisa de este vaivén, de esta perspectiva que cambia sin esfuerzo ni frontera²³, dentro y fuera, interior y exterior, lo próximo y lo lejano, lo cotidiano y lo extraordinario. A veces bastará con levantar los ojos y mirar por la ventana. Y donde mejor se realiza este vaivén vital y semiótico es en los trenes y autobuses. C. Martín Gaité inventa la fórmula “escritura-tren”, que conviene para cualquier medio de transporte, porque se recorre durante un tiempo un espacio –donde el tiempo se mide por el espacio recorrido y proliferan las rápidas superposiciones mentales, asociaciones de imágenes e ideas; es decir, de espacios y tiempos presentes, futuros o pasados: los “correlatos” de Barthes, la “temporalidad” de Butor, el “enhebrar” de M. Gaité–, mientras el lector-escritor, en la burbuja atemporal y dinámica, mira dentro y fuera. M. Gaité precisa frecuentemente dónde se encuentra cuando escribe, y evoca la escritura en los trenes y en los autobuses como una costumbre y un placer que le conviene recuperar: “y de pronto me he acordado de mi vieja y placentera costumbre de apuntar cosas en los viajes” (Gaité, 2002: 585). Curiosamente, la evocación recupera casi siempre el que fuera el presente de la escritura: “Ahora escribo en el tren...” (*ibid.*: 576), pues la escritura-tren es el caso extremo en el que la actividad y el contexto coinciden, en el que parece factible la simultaneidad tan deseada por los narradores: esa especie de rara perfección: “Y hemos pasado San Rafael, ya noche cerrada y yo dándole sin parar a mis palabras, qué ejercicio tan sano de drenaje, no leer, no pensar lo que

²³ “El tren me desbasta, derriba esas fronteras entre yo y lo de fuera de las que me quejaba precisamente al comienzo de este cuaderno” (Gaité, 2002: 546).

se pone, es una forma de escribir que no tiene parangón, y solo se me da en los trenes, escritura-tren” (*ibíd.*: 480).

En otras ocasiones es la lectura la que atrae la superposición de los tiempos, la mágica y vital representación del eterno retorno; refugiados en el espacio acogedor y liberados del tiempo que corre fuera de nosotros, leer nos ofrece la emoción de la identificación y de la libertad: “Este es un primera enmoquetado de amarillo sucio [...] Me siento desligada de todo, libre y perdida al mismo tiempo. Me pongo a leer *Cumbres borrascosas*. De repente tengo veinte años” (*ibíd.*: 545).

Para que esta libertad sea posible es imprescindible poder levantar la vista, mirar por la ventana. Leer y escribir precisan un espacio, la configuración de una escena²⁴; para la representación a la que nos convoca la literatura, dos perspectivas complementarias: mirar desde la ventana lo que ocurre fuera o mirar desde el umbral lo que sucede dentro. Las dos trabajan en el enfoque de la “mujer ventanera”, que conforma “la oscilante historia de la mujer ante la letra escrita”²⁵ (*ibíd.*: 607). Pero la ventana ocupaba también un lugar privilegiado en las historias y en las lecturas de la infancia, cuando la curiosidad es más viva: “Cuando yo era pequeña soñaba con salir, me fascinaba. Todas las ventanas abiertas²⁶, oír los ruidos, sentirse todo el tiempo abierto por delante como un interminable camino” (*ibíd.*: 127). Es la curiosidad por “asomarse” al relato de las vidas ajenas lo que incita la escucha del cuento o su lectura. “Curiosidad”, “interés”, “asomarse”, “ser espectadora”, son todas palabras recurrentes en el recuerdo y la reflexión de Martín Gaité, y en su universo se asocian con la isotopía de la mirada atenta y de la escucha, con las ventanas que dan al mundo. Todas están presentes en el verdadero oyente, en el lector soñado, en el interlocutor; todas deben estarlo en la intención del buen narrador, que no solo no olvida nunca a su lector, sino que lo convoca, lo respeta, cuenta con él. Sabedor de que en la ficción el lector se asoma, debe de trabajar para provocar esta curiosidad, para apasionarnos: “¿Cuál es la virtud de la

²⁴ En su prólogo a las obras completas de C. Martín Gaité, Valcárcel habla de la influencia del decorado teatral y de la huella del cine en los escenarios reales o imaginarios en los que se mueve la doble mirada de la autora: “hacia sí misma y hacia el mundo, para escribir y escribirse” (Gaité, 2010: 34).

²⁵ Martín Gaité analiza el punto de vista femenino en la literatura. Su conclusión puede resumirse en la siguiente fórmula: “Explorarse o mirar (las dos cosas las hacen las mujeres desde su cárcel)” (Gaité, 2002: 607). En los fragmentos de dos escenas dramáticas, recogidas en la edición de los *Cuadernos de todo, A pie quieto y Fin de año* se precisan en primer lugar las características del espacio. En la primera: “Pequeña habitación. Ventana al fondo. [...] La ventana del fondo está entreabierta.” (Gaité, 2002: 643). En la segunda: “A la izquierda ventana y arranque de un pasillo” (Gaité, 2002: 650). Son las ventanas, aperturas en el espacio-tiempo, las que harán posible el intercambio de perspectivas.

²⁶ “Nadie nos daba un manotazo para bajarnos de la ventana sobre cuyo alféizar nos acodábamos para no perder detalle de la historia [...] y ese era el placer incomparable que nos ofrecía la literatura: el de permitírnos ser testigos desde la sombra” (Gaité, 2002: 461).

literatura de ficción para que pueda interesar de forma apasionante? Interés por el destino. Curiosidad. ¿Qué le pasó a fulano? ¿Qué fue de él? Yo creo que es porque te asomas, porque a la gente que conoces no te puedes asomar” (*ibíd.*: 195). Para contar las cosas bien, el narrador tiene que mirar fuera de sí, estar pendiente de su oyente, establecer un contacto; pero también debe dejar libre al lector, permitirle levantar la vista, divagar, permitirle también irse más allá del cuento. El lector tiene que poder sacar la cabeza fuera, poner la narración en tela de juicio (*ibíd.*: 304); por eso, el relato debe facilitar las pausas: “para que el lector mire el paisaje por una ventana, vaya entrando, rumiando, metiéndose ese cuenco con engaño y *souplesse*” (*ibíd.*: 296); por eso, los trenes y los autobuses son espacios ideales, burbujas de tiempo, donde las ventanas son promesa. Leer y levantar la cabeza es un gesto familiar y cotidiano que fascina a C. Martín Gaité: en el hogar, entre cuatro paredes, al anochecer, leer, ver a alguien leer –metalectura, *mise en abyme*– y levantar la cabeza, son los elementos esenciales de un pequeño paraíso: lo cuenta así en un papel viejo fechado a primeros de octubre de 1974: “que me fascina sesgadamente y casi diría como mirando un abismo, la paz de que puede llegarse a gozar entre cuatro paredes, oyendo música al anochecer, mientras otra persona lee y de vez en cuando levanta la cabeza para hacer comentarios amistosos” (*ibíd.*: 277).

Leer, ver a otro leer, escribir pensando en los lectores, como quien cuenta a un amigo y espera la réplica o la confirmación, como quien nada es y nada sabe si no se produce el eco, si no se da el encuentro. Ventanas y espejos, pero nunca un juego formal y perfecto de muñecas rusas que encajan y encierran. Solo con la vida acaba el cuento, pero la memoria es también ventana, y es posible en la ficción, y en las divagaciones a las que invita, “asomarse” también al pasado, tirar del hilo, permitir la sobreimpresión de los tiempos, las conexiones que significan. Pero para ser lector se necesita al mismo tiempo pasividad²⁷ y voluntad de acción, una pasividad que es disponibilidad²⁸ y espera; una voluntad de acción que es participación, conversación amena, transformación en curso. A esos lectores hay que “criarlos”: “Hay que criar los oyentes, dirigirse a lo flexible que les pueda quedar, a esa zona, cada vez más amenazada y precaria, donde aún cabe la fantasía. Eso es dar salida a una posible conversación. Caso de que alguno pueda despertarse de verdad

²⁷ Leyendo *Les faux monnayeurs*, en 1965: “En leer hay pasividad. Es como un echar tierra sobre lo que se piensa. Dejar, sobre todo, diferido su momento de eclosión. Se confía en que ese momento no lo tiene que marcar uno: que aparecerá caído del cielo, sin comprender que la obra que estamos leyendo y nos entusiasmo tuvo que marcarse a sí misma su momento de aparición” (Gaité, 2002: 150).

²⁸ Una disponibilidad que va mucho más allá del espacio que cubre el concepto de “identificación” al que acuden los teóricos: “disponibilidad de adherir a ese plano de lo no inmediato, sustituir la vida propia por la narración” (Gaité, 2002: 258).

al saberse llamado por un nombre nuevo que, sin embargo, reconozca por suyo” (*ibid.*: 161).

Martín Gaité pretende poner orden en sus observaciones, llegar a formular los principios, o mejor, las condiciones que ayudan en “la práctica de la lectura”; enseñar a leer –quizás la literatura no sea otra cosa–. Ella misma se atribuye este encargo personal, con los infinitivos del deseo y de la urgencia: “Profundizar en los problemas que la lectura y la literatura me producían en la infancia. Recordarlos y sacarles morosamente toda la punta posible” (*ibid.*: 297). Sin embargo, es de manera fragmentaria y alerta, como pequeños y repetidos descubrimientos felices, como su reflexión sobre la lectura puntúa sus cuadernos y su obra narrativa. La búsqueda del lector se persigue en todos los lugares y en todos los tiempos, desde todas las posturas. Vuelve a la infancia²⁹ porque el niño le parece el oyente y el lector ideal, porque quisiera recuperar sus características ella misma y hacérselas revivir a sus lectores: “Las narraciones que entran por ese oído alerta, anárquico y revolucionario, no reaccionario, no dirigido, libertario, lúdico de la infancia implacable y atrevida. Oído que persigue, que fija, que almacena, que no perdona detalle alguno” (*ibid.*: 356). A menudo, es ella misma cuando era niña, y otras veces es su hija Marta el oyente ideal, el más exigente, lúcido y lúdico al mismo tiempo, su modelo. El oyente que ella nunca dejó de buscar y que disfrutó un tiempo, no es el oyente de Sartre, ese contemporáneo utópico, ni el de los teóricos de la recepción que apenas consiguen poner en pie una alegoría. El oyente de C. Martín Gaité es el bumerán de la comunicación, su escucha es interrogación que espera respuestas, y nuevas preguntas, que relanzan el cuento. El lector para Martín Gaité cumple las funciones del impulsor (*destinateur*) y del destinatario. El relato no es lo que se busca, solo es el camino para llegar al otro: “siempre se piensa en un público, ahí está el aliciente de escribir y de inventar un espectáculo, yo necesito soñar con que me oyen, imaginar a ese público, igual que te imagino a ti ahora [...] echo mi retahíla como un puente al patio de butacas” (*ibid.*: 43). Y ya era así desde *El libro de la fiebre*. Los oyentes son “los distintos requeridores de relatos” (*ibid.*: 215) que permiten y condicionan la narración; ellos son quienes provocan sus variaciones. Porque lo que queremos como lectores es “que nos brinden participación en el juego”³⁰ (*ibid.*: 459). El lector tiene que sentirse libre, primera premisa del programa imaginado; para que el

²⁹ “Los oyentes apasionados –niños casi siempre–, que nos dan la prueba máxima de interés imaginable por nuestras palabras cuando no las entienden bien y se enfadan y nos urgen a que se las expliquemos mejor” (Gaité, 2002: 257). M. Gaité propone una visión de la literatura relacionada con la experiencia vital del hombre. Insiste en la capacidad que tiene el niño para recibir lo que le cuentan y en la toma de conciencia de que él puede, a su vez, convertirse en narrador de historias (Martinell, 1999).

³⁰ Biblioteca Nacional, 21 de octubre de 1974: “Las narraciones gratas y válidas son aquellas donde la carga del ‘yo’ del narrador no te sepulta y abruma, no te impide el desahogo preciso para seguir asistiendo desde tu sitio a la narración (rollo filipino de R. esta mañana)” (Gaité, 2002: 237).

lector se sepa libre, el buen narrador será como el amante, que da al otro la libertad de irse o de quedarse (*ibid.*: 256-257), que lo lleva y lo seduce pero no lo avasalla. La triada narrador-amor-lector, organiza las pedagógicas imágenes; frecuentemente compara M. Gaité el encuentro narrativo y el encuentro amoroso, y se percibe en ello un eco de la práctica de los trovadores³¹, del poso que dejaron en ella las alboradas y las cantigas de amigo donde el cantar es sinónimo del amor y no solo su incondicional mensajero. La buena narración es también el cantar –y el contar– que el otro ha provocado, el don que se le entrega en prenda³², la historia que prende y cuaja. Porque “lo que todo el mundo querría y busca es ver las cosas como se las cuentan el narrador o el enamorado” (*ibid.*: 296). El narrador, como el enamorado, quiere influir en el otro, interesarle (*ibid.*: 307); el buen oyente comparte con el enamorado “la disponibilidad amorosa”. Hay un pequeño fragmento en sus *Cuadernos* que C. M. Gaité titula: “Hazme creer. Créeme”: “Házmelo ver, compartir de alguna manera, que era genial [...] Si no, no me lo contagiarás. No se contagia ni presta a nadie el virus que no se tiene. No se trata de ‘hazme creer’ con argumentos apologeticos sino de transmitir una emoción” (*ibid.*: 407). Esto no quiere decir que M. Gaité lo tenga todo claro desde el comienzo de su andadura narrativa, su crítica, como la de Todorov, será una dinámica crítica de la crítica³³, pero también una “novela de aprendizaje”, un trabajo que va modificándose con la práctica y con el fructífero diálogo con sus amigos lectores. Si por un lado, ella quiere aprovechar e integrar de algún modo útil los conceptos que pone en pie la crítica contemporánea para explicar el acontecimiento vital de la lectura, por otro lado, se ve abocada a recurrir a los conceptos y los términos que realmente tienen un peso y ocupan un lugar concreto y cercano en su propia experiencia. Escribe sobre “la interpretación”, por ejemplo, titulando de este modo los párrafos que en algún momento le dedica en sus *Cuadernos*, y leemos:

Lo objetivo y lo subjetivo en la lectura de un texto literario o en la especial captación de lo que alguien te dice. Hay muchas circunstancias (también del lector y del oyente por supuesto) [...] La obra literaria es abertura, plurivalencia significativa. [...] Toda lectura es refracción. El escritor (o narrador) elabora siempre en contacto con otros escritores pasados o contemporáneos, se

³¹ Según Rafael Chirves, en su prólogo a los *Cuadernos de todo*: “Del mundo trovadoresco sale el hilo temático más constante en la obra de C. M. G. Del *roman courtois*, de las cantigas de amigo surge la idea de que el amor es solo un código narrativo, una variable forma de contar historias: cada tiempo las cuenta de una manera” (Gaité, 2002: 23).

³² “Narración, prenda de amor...” (Gaité, 2002: 258).

³³ Como el subtítulo que precisa el ensayo de T. Todorov: *Critique de la critique, un roman d'apprentissage*. Aunque no hemos encontrado en la obra de M. Gaité ninguna referencia explícita a este ensayo.

alimenta en todo caso de una tradición literaria, incluso cuando provoca roturas en ella [...] fértil e inevitable collage (*ibid.*: 351-352).

De acuerdo con las características de la literatura que precisaron los formalistas, las mismas que más tarde Sartre evocó para definir la prosa frente a la poesía, o las que ahora está leyendo, ordenadas en la *Teoría de la literatura* de Victor Manuel de Aguiar e Silva, M. Gaité las copia a modo de recordatorio, pero al mismo tiempo las modifica ligeramente y las acerca; al lado de los términos que ya disfrutaban de un cierto reconocimiento, en lugar de la jerga al uso, ella busca palabras más cercanas, mucho más familiares y más físicas: ‘abertura’ en lugar de ‘apertura’, ‘roturas’ en lugar de ‘rupturas’, o ‘collage’ en el lugar de ‘intertextualidad’. Y todas nos sugieren mejor una labor doméstica, la manipulación de un tejido que se ve y que se toca. En todas se ve su mano. Más adelante, aparece un término que ningún crítico ha consagrado: ‘delicadeza’. Sartre había hablado de la generosidad del escritor, pero esto era demasiado grande, demasiado abstracto, Martín Gaité habla de otra generosidad: la del detalle, aquella que convierte a cada oyente en un ser singular, y que hace de cada lectura una conversación privada –con la ventana abierta–. Dos páginas más adelante leemos su particular definición en los *Cuadernos*: “delicadeza, dar algo específico a ‘ese’ oyente”. De aquí deriva, tal vez, el convencimiento que se va abriendo camino en su quehacer literario: si la lectura de los críticos le hace pensar que lo que el lector aprecia en los libros son los contenidos culturales y los conocimientos que estos puedan aportarle: el “enunciado” del texto; gracias a sus amigos lectores, ella sabe que lo que emociona al lector –y por tanto, lo que le interesa sobre todo– no son esos contenidos, sino el discurso que a él va dirigido: “la enunciación” que es contacto humano:

Es que cuando me pongo a escribir creo que al posible lector le importa más el producto cultural cerrado que le ofrezco que mi propio discurso [...] (¿por qué?) si últimamente tengo noticias más que suficientes de todos mis amigos-lectores para saber que no es así. Tanta elaboración no hace falta, es dañina, vuelve de piedra hacia los demás mi mano viva, mi fleco desflecado de memoria. [...] Al lector le interesa más lo que le sugieren que el oficio (*ibid.*: 402-403).

Y nada mejor que una mano tendida –“el buen narrador tiende la mano”³⁴– para iniciar el encuentro. En la mano, que no es solo metonimia del escritor sino del hombre, reaparece el autor tan denostado, un hombre o una mujer singular al que mueve el curioso empeño de que lo quieran, y para ello busca conocer y sedu-

³⁴ “Últimamente he podido ver que al lector tanto como el producto cultural cerrado que le ofrecen (esa mano que no alcanza) le interesa el discurso interno de elaboración del escritor” (Gaité, 2002: 407).

cir³⁵ a sus lectores. En la mano está el placer del texto. El lenguaje narrativo es un lenguaje amoroso: “Se quiere un cuento único, irreplicable, pero no con collar de eterno” (*ibíd.*: 306); es imprescindible preparar el recinto, disponer el espacio, para que se confunda el tiempo: “Y hechas las preparaciones pertinentes, café, tabaco, llamadas previas por teléfono, lo que fuera, dábamos comienzo a la narración, de la misma manera que se adorna la estancia donde hace falta una luz especial para propiciar un posible encuentro amoroso, conscientes del progresivo internamiento en ese recinto cuya naturaleza tanto me preocupa” (*ibíd.*: 299). Y ese recinto, es la narración misma, el rincón donde se lee, en el que se escuchan las historias. Leyendo *Le vagabond ensorcelé* de Nicolas Leskov, M. Gaite copia: “Retenir l’histoire qu’on nous raconte”, y dirige entonces la memoria hacia su experiencia infantil de la lectura; por un lado recuerda las lecturas escolares, aquellas que eran siempre objeto de un ejercicio dirigido y obligado, por otro, las historias que escuchaba contar en la cocina, donde a nada se le obligaba y en las que todo era don: “Cuando yo era niña y me leían un libro para que hiciera un resumen estaba incómoda porque el diseño de aquella lectura me quitaba atención. Pero de ninguna historia de las que oía contar en la cocina perdía detalle” (*ibíd.*: 269). No es esta la única ocasión en la que compara la lectura dentro del circuito de la enseñanza más o menos especializada, con una lectura generosa, alerta y libre. Refiriéndose posiblemente a la crítica de raíz formalista advierte, en 1974:

La narración, ¿desde qué punto de vista? Eso querría saber yo. Buscar, hurgar, estoy trabajando por la calle. Pero a los que llevan programa previo se los toma más en serio.

Mejor no etiquetar tanto; la gente quiere que se le cuenten cosas sin sacar tantas consecuencias. Las consecuencias ya las saca ella. Se achucha demasiado al personal, hay que dejarle capacidad de interpretación y de magia, de pensamiento *ad libitum*. Un buen narrador no tiene que ser moralista (*ibíd.*: 241).

Todorov llegará a la misma conclusión muchos años más tarde³⁶. La situación que M. Gaite ha puesto de relieve, refiriéndose a la pedagogía de la lectura que sufrió de niña, era el fruto del estructuralismo dominante, del que Todorov ahora también se separa. Efectivamente, las etiquetas previas, las etiquetas insertadas

³⁵ M. Gaite recurre a veces a metáforas taurinas para representar el juego de la seducción: “El conferenciante sabihondo te echa encima lo que sabe, se dice de él ‘habla muy bien’, pero no tiene en cuenta e ignora por completo el toro que torea, es decir no juega con otro, le daría igual tener en frente una pared. Al oyente, como al toro, hay que dejarlo venir, traerlo al propio terreno, confiarlo, darle pausa, embarcarlo, saberlo hacer interesante, participar” (Gaite, 2002: 270). Las imágenes taurinas tiñen tanto el amor y la narración como la vida: “saber cuándo hay que entrar, el momento de engarce, de coyuntura, el embroque lo es todo en la vida. Como en el amor” (Gaite, 2002: 293).

³⁶ Recoge sus conclusiones en el ensayo *La littérature en péril*.

en las narraciones (toda una moda en el siglo XX), y las síntesis y los análisis posteriores, dejaban fuera a los verdaderos protagonistas del cuento: esos héroes con los que el narrador y el lector se identificaban, un discurso singular y una escucha libre. Para la libertad trabaja el carácter gratuito de lo literario; dice M. Gaité que: “la narración es el reino de la libertad”³⁷, y recomienda: “narrar como para sí, sin chillarle a la gente, sin agarrarle de las solapas, podrás quedarte sin oyentes, pero los que vengan, vendrán motu proprio” (*ibid.*: 257).

Se ha empeñado la crítica, y durante mucho tiempo, en impedir la identificación o en controlarla. De alguna forma, la crítica ha buscado dominar sobre el placer de los lectores, ya ha tildado de pobre, banal y nada culta la emoción de los encuentros, el recurso de los espejos, la alegría del reconocimiento. Durante mucho tiempo nos ha repetido la crítica que la literatura no es la vida, sino un reino aparte, autónomo, indiferente. ¿Quién leería si así fuera? ¿Quién seguiría buscando más allá de las lecturas obligatorias de los programas académicos? Se habló demasiado de la muerte del autor; pero, si el autor muere, el lector pierde su sentido, como lo pierde el autor si no alcanza a sus lectores. “Todo se absorbe, después de leer un libro sale uno distinto” (*ibid.*: 315). Sobrada razón para pensar que la literatura no es un espacio estanco, ni autónomo, ni indiferente a la vida. La literatura ejerce un poder de transformación sobre la vida, a menudo la modela: “LA TRANSFORMACIÓN... la influencia de las lecturas. Unas veces les opones una especie de muro, otras te bajan a los ojos y a la carne, deponen la resistencia y te penetran. Solo las que te han penetrado se te encarnan no sabes desde cuándo y forman el humus de tus opiniones, son tu segunda naturaleza, carne de futuras narraciones” (*ibid.*: 256).

Martín Gaité necesita acudir al dominio de lo físico –tan cerca de lo místico– para señalar ese anclaje de la literatura en la vida. Las lecturas se transforman en carne de tu carne. Igual que la literatura bebe de la vida, y no hay narración sin mirada alerta, sin ventana al mundo, sin ese ir y venir creativo de dentro afuera, de afuera adentro, tampoco hay vida sin referencia literaria: “Sin la referencia literaria que el hombre confiere a las situaciones, sin un *retentissement* libresco, estas no serían bellas. [...] Para gozar de un paisaje, por hermoso que sea (y esto lo he pensado mucho estos días en Marsella) hay que conferirle referencias de tipo literario que te lo plasmen como grandioso” (*ibid.*: 341).

Esta es también la idea central del ensayo sobre la lectura que acaba de publicar Marielle Macé, *Façons de lire, manières d’être*. Trata de reintegrar las obras de arte y la lectura en la vida cotidiana, de restablecer los lazos que la crítica se había empeñado en deshacer. La lectura, según la autora, es una conducta estética.

³⁷ “Toda buena narración debe de dar cabida a la espontaneidad de la interpretación” (Gaité, 2002: 259-260)

Responde a un deseo de estilización de la existencia y tiene el poder de la diferenciación; nos hace sentir singulares. Por eso, es preciso dejar de oponer la empatía a la interpretación, pues no son acontecimientos diferentes. No se puede separar la experiencia afectiva de la lectura de una hermenéutica o de una crítica de los textos³⁸. Marielle Macé propone abolir las distancias. La identificación no es ningún escollo, es el resultado que más apetece y el más buscado. Todo aquello que la impida serán artificios, teorías, etiquetas. El lector quiere y no quiere sentirse atrapado, quiere y no quiere abandonarse a los modelos, pero no hay mayor placer que el de sentirse excepcional y al mismo tiempo reconocerse, encontrarse en el otro –*c'est ça*–. Es ese movimiento de la empatía, esa emoción de la identificación, a la que M. Gaite apelaba bajo el nombre de “el interlocutor”. Con ello, la lectura se nos presenta como una conducta, una experiencia que nos ofrece la ocasión de vivir diferentes “maneras de ser” en el mundo. Nuestras citas preferidas –para M. Gaite, esas que copia en sus *Cuadernos de todo*, esas que vuelve a copiar, pasándolas de un cuaderno antiguo a un nuevo cuaderno, en limpio, con letra clarita–, aquellas que hubiéramos deseado nuestras desde un principio, las frases subrayables, nos sugieren el ritmo y la forma que queremos en nuestras vidas. Y el “vocabulario final”, nuestro particular y dinámico diccionario, se construye paso a paso, y todas nuestras lecturas lo conforman, y todos los relatos.

No es extraño que Marielle Macé acuda en muchos casos a las mismas imágenes que sirvieron a C. M. Gaite. La lectura, dirá Marielle Macé, es una exigencia de apertura, un motor de atención, un poder de sorpresa permanente, un código de matices: ventanas nuevas hacia las cosas. El contexto de la lectura –*recluse et privé*–, el espacio en el que ocurre, su decorado, suponen separación, soledad y una pasividad aparente, activa –porque se produce una especie de recarga de energía vital–, un tiempo ralentizado; por eso, leer en el tren es el contexto ideal –*la digression mobile*–, donde el lector se siente permanentemente invitado a levantar la vista y a mirar por la ventana. Entre la seguridad y la amenaza, todo está dispuesto para un ejercicio de libertad.

Disponer ese espacio, o inventarlo, favorece la entrada en el tiempo de la lectura-escritura, que no está ni más allá ni más acá que el tiempo de la vida, sino que es tiempo de vida verdadera: “Porque esa peculiar transformación de tiempo de inerte en tiempo de escritura me ha ayudado a lidiar la soledad y a convertir esta habitación vacía en un refugio al que siempre estoy deseando volver, en mi casa” (*ibid.*: 623).

³⁸ Los análisis semióticos no serían, según ella, más que un mecanismo, un juego de distancias: un trabajo para rellenar los vacíos del texto, un mero descifrar.

Un paso más, y podremos decir que los libros son el modelo, que la literatura es la casa y que en el imaginario de C. M. Gaité, como en el nuestro, la poética del espacio se declina en un rincón para leer, con la ventana abierta.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (1978): *Leçon*, París, Seuil.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑAN, R. (2002): “La escritora y el hombre musa (Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*)”, *SIGNA*, n.º 11, Madrid, UNED, pp. 189-203.
- MACÉ, M. (2011): *Façons de lire, manières d’être*, París, Gallimard.
- MARTÍN GAITE, C. (1980): *Bruno Bettelheim presenta los cuentos de Perrault*, Barcelona, Crítica
- MARTÍN GAITE, C. (1982): *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Barcelona, Destino.
- MARTÍN GAITE, C. (1983): *El Cuento de nunca acabar*, Madrid, Trieste.
- MARTÍN GAITE, C. (1987): *Desde la ventana*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MARTÍN GAITE, C. (1999): *Cuéntame. Textos cortos, ficción y ensayo*, edición e introducción de MARTINELL GIFRE, M.. Madrid, Austral.
- MARTÍN GAITE, C. (2002): *Cuadernos de todo*, Barcelona, Círculo de lectores.
- MARTÍN GAITE, C. (2010): *Narrativa breve, poesía y teatro. Obras Completas III*, prólogo de VALCÁRCEL, C., nota a la edición de TERUEL, J., Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- SARTRE, J.-P. (1948): *Qu’est-ce que la littérature?, Situations II*, París, Gallimard.
- TODOROV, T. (1984): *Critique de la critique, un roman d’apprentissage*, París, Seuil.
- TODOROV, T. (2007): *La littérature en péril*, París, Flammarion.