



**MÁSTER UNIVERSITARIO
GÉNERO Y DIVERSIDAD**

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

De “mujer novelera” a autora novelista:
el caso de Carmen Martín Gaité

**TRABAJO DE FIN DE
MÁSTER**

Lorena Sánchez García

Directora: Dra. M^a del Carmen Alfonso García

Oviedo, junio de 2019

TRABAJO FIN DE MÁSTER

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

D^a Lorena Sánchez García

D.N.I.:

TÍTULO: *De “mujer novelera” a autora novelista: el caso de Carmen Martín Gaité*

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE: Carmen Martín Gaité, literatura española.

DIRECTORA: Dra. M^a del Carmen Alfonso García

1. Resumen en español

En este estudio se realiza un análisis de tres novelas de Carmen Martín Gaité — *Entre visillos* (1958), *El cuarto de atrás* (1978) y *Nubosidad variable* (1992) — con el fin de identificar las diferentes estrategias a las que recurrió la autora a lo largo de su trayectoria narrativa para consolidar la ficción como un espacio de empoderamiento femenino y hacer de la escritura un ejercicio de autodescubrimiento de la identidad.

2. Resumen en inglés

This study consists of an analysis of three of Carmen Martín Gaité's novels — *Entre visillos* (1958), *El cuarto de atrás* (1978) and *Nubosidad variable* (1992) — and has purpose of identifying the different strategies used by the author throughout her narrative activity in order to consolidate fiction as an space of female empowerment and to make writing an exercise of self-discovering one's identity.

VºBº

LA DIRECTORA DEL TRABAJO

LA AUTORA

Fdo. M^a del Carmen Alfonso García

Fdo. Lorena Sánchez García



DECLARACIÓN CONTRA EL PLAGIO

D./ Dña Lorena Sánchez García, con DNI _____, estudiante del Programa Oficial de Postgrado *Máster Universitario Género y Diversidad*, por la presente declaro que el trabajo adjunto es una creación original propia, en la que las ideas de obras ajenas me han servido de inspiración o apoyo se encuentran debidamente referenciadas, con cita expresa de la fuente y autoría de que procedan.

Asimismo, declaro que los fragmentos de obras ajenas de cualquier naturaleza (escrita, sonora o audiovisual) o las obras aisladas de carácter plástico o fotográfico que he incluido en mi trabajo se encuentran debidamente identificadas como cita literal (entre comillas si se trata de textos) y con referencia a la fuente y autoría de la obra copiada.

Entiendo que de no haber actuado así habría incurrido en plagio, lo que supone un incumplimiento de las leyes, un atentado a los principios éticos del trabajo universitario y una falta de observancia de las instrucciones para la prevención del plagio aprobadas por la Comisión de Docencia del Máster y puestas a disposición del alumnado. Tal hecho habilitará a las personas encargadas de la evaluación y calificación de mi trabajo a no autorizar su defensa o a valorarlo desfavorablemente, según las circunstancias del caso.

En Oviedo, a 11 de junio de 2019



**AUTORIZACIÓN PARA CONSULTA DE TESIS DE
MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL CON
FINES DE INVESTIGACIÓN**

Dña. /D. Lorena Sánchez García, con D.N.I. _____, como autora/
autor de la Tesis de máster/ Proyecto de investigación profesional
titulada/o “De ‘mujer novelera’ a autora novelista: el caso de Carmen
Martín Gaité”

por medio de este documento expresa su autorización para que dicha obra
sea utilizada con carácter no lucrativo y con fines exclusivos de
investigación. Deberán respetarse, en todo caso, los derechos que le asisten,
establecidos en el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 abril, por el que
se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y en
particular, conforme a su artículo 14.3º, el de que sea siempre reconocida
su condición de autora/autor del trabajo, con inclusión del nombre y la
referencia completa de la fuente, cuando se proceda a la reproducción
directa o indirecta del contenido o de las ideas que aparecen en él.

Lo que declara a los efectos oportunos.

En Oviedo, 11 de junio de 2019

Fdo.:

“No apartes la mirada
de la venda que cubre tu herida
pues por ahí te entrará la luz”.

(Rumi, *Masnavi Espiritual*)

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| 1. Introducción..... | 6 |
| 2. La ficción como espacio de liberación: Carmen Martín Gaité y la búsqueda de la identidad a través de la escritura..... | 8 |
| 3. <i>Entre visillos</i> , un punto de partida | 22 |
| 4. <i>El cuarto de atrás</i> : hacia la consolidación de un espacio narrativo propio..... | 27 |
| 5. <i>Nubosidad variable</i> : el encuentro con la identidad a través de la escritura | 37 |
| 6. Conclusiones..... | 53 |
| 7. Bibliografía..... | 57 |

1. INTRODUCCIÓN

Carmen Martín Gaité inició su trayectoria literaria en 1954 con la publicación de la novela corta *El balneario*. Junto con Ana María Matute, Elena Quiroga y Carmen Laforet formó parte de la nueva generación de autoras de posguerra que, siguiendo la estela de *Nada* (1945), afrontaron un reto en su escritura: la producción de una serie de novelas que reflejasen la cosmovisión femenina del momento distanciándose de los esencialismos de las novelas rosas, el principal producto literario destinado a las mujeres durante este periodo.

Esta actitud supuso un desafío a la tradicional dicotomía que vinculaba a los varones con un discurso serio y elevado —es decir, trascendente— y a las mujeres con las propuestas más frívolas e inmanentes. Históricamente, la escritura y la lectura femeninas habían sido consideradas ejercicios marginales respecto a las masculinas, pues los hombres dominaban el terreno literario. De esta manera, el binomio mujer y literatura era considerado de forma negativa, una imagen a la que contribuyó el estereotipo de “mujer novelera” que se consolidó en la literatura decimonónica y que refrendaba la visión de las mujeres como seres pasionales a los que la lectura terminaba conduciendo a acciones irracionales e irreflexivas. En consecuencia, esta situación condicionó la relación del sexo femenino con la literatura, tanto en el plano de la recepción de textos como en el de la creación, una circunstancia a la que se vieron obligadas a hacer frente las autoras.

Las novelistas de esta primera generación de posguerra parten de unas circunstancias difíciles de superar, si consideramos un contexto como el franquista, en el que la identidad femenina se definía a partir de los roles de esposa y madre. Por tanto, las autoras que inician su producción en este periodo se ven obligadas a desarrollar una serie de estrategias en su práctica escritural que les permitan neutralizar esta dicotomía —discurso masculino, trascendente; discurso femenino, inmanente— que las marginaba del terreno literario, a la vez que necesitan apropiarse del espacio ficcional, haciendo de él un lugar de empoderamiento en el que encontrar su propia voz sin asimilarse al discurso masculino.

El caso de Carmen Martín Gaité es, en este punto, paradigmático, pues su dilatada trayectoria narrativa demuestra la evolución de su práctica escritural, en la que desde los comienzos se encuentra presente el interés por representar la cosmovisión femenina y por integrar su propia voz en el discurso narrativo. En consecuencia, el

objetivo que se persigue en este trabajo es identificar las estrategias a las que recurre la autora para neutralizar esta dicotomía y hacer de la ficción un espacio de empoderamiento que le permita un encuentro con su propia voz y, en definitiva, con su identidad a través de la escritura.

Para llevar a cabo este estudio, se comenzará realizando unas breves consideraciones acerca de la búsqueda identitaria a través de la literatura, con especial detenimiento en los principales recursos y características de la escritura femenina y en las consideraciones teóricas de Carmen Martín Gaité a este respecto, lo que permitirá relacionarlas más tarde con su obra. Posteriormente, se abordará el estudio de tres novelas: *Entre visillos* (1958), *El cuarto de atrás* (1978) y *Nubosidad variable* (1992).

La elección de este corpus para el análisis responde al interés por reflejar la evolución en la trayectoria narrativa de la autora. En primer lugar, *Entre visillos* pertenece al inicio de su carrera, un momento en el que la censura dominaba el panorama literario español y en el que el discurso de género franquista condicionaba todos los ámbitos de la vida de las mujeres; de esta manera, las autoras se enfrentaban a múltiples dificultades para encontrar un espacio dentro del texto. En consecuencia, su selección obedece al interés que suscita en tanto que punto de partida de la escritora, en un momento en el que el contexto condicionaba notablemente el proceso creativo. *El cuarto de atrás* aparece veinte años más tarde; su interés reside en que se encuentra en la mitad de la trayectoria literaria de la novelista, un momento en el que apela a una serie de recursos para desarrollar una “historia femenina”, lo que supone un intento de consolidación de un espacio narrativo propio. Finalmente, se encuentra *Nubosidad variable* —publicada en 1992—, narración en la que se situará el foco de este análisis, pues se trata de un texto que surge tras el encuentro de Carmen Martín Gaité con la ginocrítica, que tiene lugar durante una estancia en Nueva York en la década de los ochenta del siglo pasado. En este caso, se produce un diálogo entre la teoría feminista y la escritura, lo que permite que la autora logre hacer de la creación un ejercicio de encuentro —y definición— del yo.

Por tanto, el estudio se centrará en el análisis de las dificultades a las que se enfrentó la narradora para conjugar el hecho de ser mujer y escritora y en las estrategias que se vio obligada a desarrollar en sus obras para hacer frente a esta circunstancia. Finalmente, se expondrán las conclusiones en un último apartado con el objetivo de dar respuesta a la cuestión planteada.

2. LA FICCIÓN COMO ESPACIO DE LIBERACIÓN: CARMEN MARTÍN GAITE Y LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD A TRAVÉS DE LA ESCRITURA

Para una autora, emprender la búsqueda de la identidad a través de la escritura supone partir de la consciencia de que, secularmente, han sido los hombres quienes han respondido a la pregunta *quiénes son las mujeres*. En efecto, los arquetipos femeninos siempre habían sido definidos por los autores varones y las voces de las mujeres nunca habían formado parte del canon, lo que impedía que la ficción pudiera considerarse un espacio de liberación femenino. Así, para Hélène Cixous la *écriture féminine* se convierte en “un ejercicio en que la alteridad, puede, a través de fisuras, subvertir los espacios de representación y poder” (Carbonell 1999, 41), lo que implica que la ficción pasa a constituir un espacio de empoderamiento femenino, en el que se produce una subversión de los modelos y los roles tradicionales para permitir que las mujeres desarrollen nuevas estrategias de autorrepresentación y autodefinición.

Sin embargo, este proceso presenta una gran complejidad para las escritoras, que, a lo largo de la historia, desarrollaron su actividad en los márgenes, conscientes de que los modelos literarios legitimados eran aquellos que pertenecían al canon patriarcal. Por tanto, se encontraban en una situación difícil: por un lado, debían someterse a estas exigencias, pero, por otra parte, también se enfrentaban al deseo de encontrar un espacio propio en sus obras que les permitiese reflejar su cosmovisión, que tradicionalmente se había encontrado ausente.

Tal y como establece Elaine Showalter en su ensayo *A literature of their own: British Women Novelists from Brönte to Lessing* (1977), resulta posible diferenciar tres estadios atendiendo a la manera en la que las mujeres afrontaron su relación con la literatura. En primer lugar, se encuentra la etapa denominada “femenina” (Showalter 1978, 13), que se caracteriza porque las autoras intentan adaptarse a los modelos literarios patriarcales con el fin de ser aceptadas, una circunstancia que Sandra Gilbert y Susan Gubar explican a través de un concepto al que denominaron “ansiedad de autoría”. Así, las autoras de *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1984) proponen que las circunstancias de las escritoras resultan muy diferentes de las de los hombres. Ellos cuentan con una tradición literaria masculina legitimada tan amplia que, cuando inician su trayectoria, experimentan el temor de no ser los creadores de sus propios textos, ya que consideran que “las obras de sus predecesores, al existir antes y más allá [...], asumen una prioridad sobre sus propios

escritos” (Gilbert y Gubar 1984, 61). Sin embargo, no sucede lo mismo en el caso de las mujeres:

Así pues, ‘la ansiedad hacia la influencia’ que un poeta experimenta es sentida por una poeta como una ‘ansiedad hacia la autoría’ aún más primaria: un miedo radical a no poder crear, a que porque pueda convertirse en una ‘precursora’ el acto de escribir la aisle o la destruya. (Gilbert y Gubar 1984, 63)

En consecuencia, su punto de partida resulta diferente, pues experimentan el temor de enfrentarse a la escritura desde la consciencia de que el canon literario —la autoridad— es esencialmente patriarcal, lo que explica un primer periodo de asimilación y reproducción de los modelos literarios masculinos y una constante búsqueda de subterfugios para reflejar en sus textos sus verdaderas inquietudes. De ahí que, las autoras recurrieran con frecuencia al empleo de pseudónimos masculinos y a diversas estrategias, como la insistencia de la persecución de propósitos morales o didácticos a través de su obra o la necesidad de dirigirse específicamente a posibles lectoras, rechazando un público masculino (Riddel 1988, 15).

Para Carmen Riddel, la búsqueda de estas estrategias comunicativas está muy relacionada con “el discurso a doble voz” característico de los textos femeninos. Como indica la autora, “si la mujer, perteneciendo a una cultura, tiene que expresarse a través de otra, la masculina, también tendrá que acoplar lo que quiere decir con el cómo tiene que decirlo” (Riddel 1988, 15). Esta realidad fue denunciada por Carmen Martín Gaité en su ensayo *Desde la ventana*, en el que afirma que “la mujer que escribe tiene que lidiar por una parte con las pautas literarias, sociales y políticas establecidas por el grupo dominante y por otra con las vivencias del grupo más callado al que ella pertenece” (1987, 15). De esta manera, en los textos escritos por mujeres se encuentra implícita la marca de la tensión que experimentan al escribirlos e intentar, de forma simultánea, dar voz a sus sentimientos y preocupaciones valiéndose de las estrategias que habían sido proporcionadas por una tradición literaria patriarcal.

Para Showalter, una vez que las mujeres superan la primera de las etapas descritas, se enfrentan a la fase “feminista”, caracterizada por la protesta y la reivindicación de su autonomía como sujetos creadores. Por último, se alcanza una etapa en la que la producción literaria es calificada como “literatura de mujer”, un momento en el que las autoras comienzan a desarrollar su actividad literaria con el propósito de acometer un proceso de búsqueda de la identidad, lo que proporciona a sus

textos una serie de características, alejadas del canon literario hegemónico (Showalter 1978, 13).

Para comprender por qué los textos escritos por mujeres presentan una serie de rasgos en común, resulta necesario tener en cuenta el lugar desde el que se genera la producción artística: la opresión. A lo largo de la historia, la estructura social patriarcal ha relegado a las mujeres a una condición de alteridad que ha determinado sus experiencias y su percepción del mundo. Por tanto, su actividad literaria, tanto en lo que se refiere a las posibles vivencias en las que se inspira como a las propias condiciones sociales y materiales en las que se desarrolla, se encuentra condicionada por el hecho de ser mujer, lo que tiene como resultado que su escritura, cuando se libera de la imitación de los modelos literarios impuestos por la tradición literaria patriarcal, adquiere unos rasgos específicos. Como señala Carmen Riddell, no se trata de pensar que “las mujeres, por el hecho de ser mujeres escriben igual” (1988, 19), sino de considerar que “las novelistas, por ser mujeres, se enfrentan a problemas similares” (1988, 19) que, indudablemente, han sido determinados por su condición femenina.

En la obra de Carmen Martín Gaité, estas cuestiones adquieren una gran relevancia, si bien ella nunca articuló una teoría literaria y su análisis acerca de la relación entre mujeres y literatura se distribuye en conferencias y ensayos, entre los que destaca *Desde la ventana* (1987), donde realiza un profundo análisis del tema. En cualquier caso, la novelista es plenamente consciente de su situación como escritora y su interés por las cuestiones de las que se ha ocupado la ginocrítica es constante en su producción ensayística. Así, en el prólogo del volumen citado afirma que, tras la lectura de *Una habitación propia*, de Virginia Woolf, surgió su interés por reflexionar “acerca de las peculiaridades del discurso femenino” (Martín Gaité 1987, 12), asunto que se examinará a continuación a partir de los textos de la autora.

Como se ha señalado anteriormente, para comprender el modo en el que escriben las mujeres es fundamental tener en cuenta cuál es su experiencia del mundo, así como su situación de alteridad, circunstancias que afectan al proceso comunicativo que está en la base, en definitiva, de cualquier obra literaria. La estructura social patriarcal ha condicionado la experiencia vital de las mujeres, hasta el punto de que la separación entre las esferas pública y privada, que históricamente tanto las ha determinado, ha impedido que, en muchas ocasiones, pudieran tener ningún contacto con el exterior. Así,

trasladando esta situación al campo de la experiencia literaria, podría decirse que si alguna diferencia existe entre el discurso de los hombres y el de las mujeres, radica en su particular enfoque —no siempre perceptible a primera vista—; en una localización más precisa y concreta que nunca olvida sus propios límites, sus puntos cardinales. La ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto”. (Martín Gaité 1987, 36)

De esta manera, la novelista pone el foco en uno de los aspectos más característicos de la escritura femenina: la preponderancia de los espacios domésticos y la importancia de la ventana, un elemento que, en muchos casos, supone la única posibilidad para asomarse a lo desconocido.

El hecho de que, con frecuencia, los espacios domésticos constituyan los lugares que adquieren mayor relevancia en las narraciones tan solo puede explicarse a través de la situación experimentada por las autoras a lo largo de la historia, relegadas al ámbito familiar o a los conventos. Martín Gaité afirma: “Convirtiendo en incentivo lo que era condena, la vida cotidiana llega de esa manera a constituir una fuente de inspiración para la mujer extraordinaria [...]. La mirada prisionera abarca y profundiza, no se pierde detalle de lo de fuera ni de lo de dentro” (2002, 332). En definitiva, la opresión condiciona la mirada que, a su vez, condiciona el modo de enfrentarse a la escritura.

Por tanto, el punto de enfoque es fundamental por la relación que establece con otro de los rasgos característicos de la escritura femenina: el sistema de enunciación. Como señala Alicia Redondo Goicoechea, el uso del yo es “la fórmula privilegiada de enunciación de la mujer” (2001, 25), pues “el yo manifiesta una forma de ver el mundo, de estar en el mundo, que se expresa en visiones parciales, existenciales, aleatorias, claramente diferentes a las formas impersonales que muestran el mundo desde fuera, desde arriba, y lo puede ver en su totalidad, en las imaginarias esencias masculinas” (2001, 25–26). El hecho de que la búsqueda de la identidad femenina a través de la literatura conlleve una renuncia implícita al narrador omnisciente resulta muy significativo, pues supone dar cabida a una voz que hasta el momento no se había encontrado representada, ya que la omnisciencia se vinculaba directamente con lo masculino.

Esta necesidad que experimentan las autoras de recurrir a la primera persona para construir su identidad se encuentra estrechamente vinculada con la frecuencia con la que emplean géneros como las autobiografías, los diarios y las cartas. Para Redondo Goicoechea,

[s]er mujer hoy y querer serlo y, por tanto, expresarse como tal, exige un largo proceso de concienciación que pide ser contado, porque es un referente poco

presente en nuestro universo patriarcal, es un largo camino que lleva toda la vida recorrer, y que la mujer se siente impelida a contar; de aquí la abundancia de autobiografías que muestren ese recorrido personal que cada mujer siente como inédito, al ser tan diferente a lo que le enseñaron y que aprendió como forma ejemplares de estar en el mundo que, son, casi siempre, masculinas. La enunciación personal y, sobre todo, la autobiografía es la expresión privilegiada de esta búsqueda de identidad, de esta conversión a la femineidad. (Redondo Goicoechea 2001, 26)

Como señala la autora, tanto el sistema de enunciación en primera persona como la técnica autobiográfica adquieren importancia destacada en la escritura femenina. Ambas estrategias interesan a las mujeres porque les permiten enfrentarse a la definición de su ser. Por eso hay géneros, como los diarios y las cartas, que han sido muy cultivados por las escritoras, circunstancia que, al igual que sucedía con las biografías, también resulta posible explicar desde la otredad a la que la sociedad patriarcal relega a las mujeres. Como señala Martín Gaité en su ensayo “Mujer y literatura” (2002, 327), “otra característica del discurso femenino es su frecuente tono de estallido o desahogo, 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 ellas la necesidad de encontrar un interlocutor” (2002, 337). Estas consideraciones ponen de relieve, una vez más, que las circunstancias desde las que han escrito tradicionalmente las mujeres —marcadas por la soledad, la alteridad y la incomunicación— las llevan a emprender la búsqueda, a través de la literatura, no solo de su identidad, sino también de la comprensión y el desahogo que, socialmente, les estaban vedados. El ansia de interlocutor puede plasmarse a través de distintos géneros —autobiografías, cartas o diarios—, pero, en cualquiera de los casos, la necesidad de encontrarse con un *tú* al que dirigir el mensaje terminaba convirtiéndose en “el hilo conductor del discurso femenino, el móvil primordial para quebrar la sensación de arrinconamiento” (Martín Gaité 1987, 47).

De hecho, el asunto de la interlocución es una de las preocupaciones fundamentales en la trayectoria de Carmen Martín Gaité; reflexionó sobre ella en diversas oportunidades, una de las cuales se concretó en el ensayo “El interlocutor soñado”, recogido en *El cuento de nunca acabar* (1983). En él afirma que la narración se concibe en una fase de introversión “al hilo de la espera por el interlocutor adecuado” (1994, 110). Por eso, considera, “nos proclamamos destinatarios provisionales del mensaje narrativo, mientras seguimos esperando, soñando, invocando a ese otro que un día nos vendrá a suplantar, a quien podamos decir: ‘Toma esto, lo había estado

elaborando para ti” (Martín Gaité 1994, 111). De esta forma, para la autora, el proceso narrativo es la búsqueda de una persona —que ella redefinirá constantemente a lo largo de su obra— que se erija como receptora del mensaje.

Sin embargo, este mensaje ha de construirse a través de un código, lo cual enlaza con una cuestión a la que Redondo Goicoechea ya había hecho referencia en su análisis de las autobiografías y por la que Martín Gaité también demostró gran interés: el lenguaje. Desde la teoría feminista, la reflexión sobre el tema ha sido parte muy principal, destacando, entre otras, las aportaciones de Hèlène Cixous, para quien existe una vinculación indisociable entre el cuerpo femenino y la escritura. Afirma:

Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ríe por tener que decir la palabra ‘silencio’, el que apuntando a lo imposible se detiene justo ante la palabra ‘imposible’ y la escribe como ‘fin’.
(Cixous 1995, 58)

Se insiste, pues, en que el lenguaje es patriarcal en la medida en que constituye el reflejo de la sociedad; de ahí que Cixous señale la necesidad de que las mujeres creen un lenguaje propio a través de su cuerpo:

Durante mucho tiempo, la mujer respondió con el cuerpo a las vejaciones, a la empresa familiar conyugal de domesticación, a los reiterados intentos de castrarla [...]. Ahora, yo—mujer, haré estallar la Ley: de aquí en adelante, se trata de un estallido posible, e ineluctable; y que debe producirse de inmediato, en la lengua. (Cixous 1995, 58)

Estas consideraciones se encuentran estrechamente vinculadas con las dificultades a las que las autoras se han enfrentado a lo largo de la historia en relación con el lenguaje y con su necesidad de generar nuevas formas de expresión que diesen respuesta a la realidad que deseaban expresar. Carmen Martín Gaité realizó numerosas reflexiones a este propósito, hasta plantearse la existencia de un lenguaje femenino: “Parece evidente que en ciertas culturas, las mujeres elaboraron una forma de comunicación privada, surgida de la necesidad de resistir al silencio impuesto por su significancia en la vida pública” (Martín Gaité 1987, 16). Estas ideas llegan a la autora asociadas con sus investigaciones en torno a la figura de santa Teresa de Jesús y su renovación lingüística, concretada en un “escribir desconcertado [...], es decir, apasionado, desordenado, casi oral, con frases inacabadas y palabras vulgares, lleno de autolimitaciones de omnisciencia y de confesiones de ignorancia y humildad” (Redondo Goicoechea 2001, 25). La religiosa “se alzó contra el silencio impuesto a las mujeres en

la Iglesia” (Redondo Goicoechea 2001, 25–26), pero para ello se vio obligada a acometer una modificación del lenguaje, surgida de la necesidad de romper el silencio ya mencionado.

La descripción que Redondo Goicoechea realiza del lenguaje de santa Teresa alude a dos aspectos fundamentales: las restricciones respecto a la omnisciencia y la confesión de una supuesta ignorancia. En ambos casos, como se señaló al comienzo del análisis, las estrategias son muestras de la “ansiedad de autoría” de quien sentía que accedía a un terreno que no resultaba propio para una mujer que, además, pertenecía a la Iglesia, puesto que ya San Pablo había afirmado: “Como en todas las demás iglesias cristianas, las mujeres en las reuniones que se callen, pues no les está permitido hablar; deben estar sometidas a sus maridos, como dice la ley. Y si quieren aprender algo, que pregunten en casa a sus maridos” (Corintios 14: 33–35). Así, el hecho de que se exprese a través del yo contribuye a proporcionar a sus textos una carga de subjetividad que se aleja de la autoridad que emana de la omnisciencia y, en la misma línea, sus alusiones a la ignorancia deben interpretarse como un recurso para legitimar el acceso al ámbito literario, pues los comentarios a través de los que rebaja sus pretensiones la protegen respecto a posibles críticas.

Estas apreciaciones sobre el lenguaje empleado por la mística abulense en sus obras ayudan a comprender la necesidad de las mujeres de iniciar la búsqueda de nuevos cauces expresivos que permitan expresar la realidad, determinada por el silencio impuesto. En esa medida, su oralidad y su apasionamiento también pueden entenderse como una consecuencia de los diferentes procesos de socialización a los que hombres y mujeres se han sometido a lo largo de la historia. Redondo Goicoechea señala que “[d]esde hace siglos la escritura de las mujeres españolas, como ellas mismas, ha incorporado el universo de los sentimientos, de los valores ético–morales y de lo divino como elementos centrales de su vida y, por tanto, de su escritura” (2001, 24). Por ello, la integración de estos aspectos en el discurso no solo produce un cambio en el contenido, sino también en la forma lingüística; una vez más, la alteridad desde la que se afronta la escritura, la necesidad de desahogo con la que se acomete el proceso y el propósito de representar una cosmovisión tradicionalmente ausente explican que las mujeres deban emprender la búsqueda de un lenguaje propio.

En este contexto, muy cerca de los aspectos que se han planteado hasta el momento, debe mencionarse también la estructura narrativa característica de la escritura

femenina, cuyos rasgos mantienen una vinculación muy estrecha con las características que se han presentado hasta aquí. Alicia Redondo Goicoechea señala que

la mujer escritora suele preferir una estructura que le permita mayor libertad [...]. Una forma que no esté férreamente definida, sino que va haciéndose a medida que se produce el acto comunicativo, de forma que tenga cabida en ella lo fragmentario, lo inconcluso, la improvisación y el mundo inconsciente, lo cual evidencia una clara preferencia por la parcialidad frente a la totalidad. (2001, 27)

Carmen Martín Gaité se ocupó también de esta cuestión. A su juicio, cuando las escritoras comienzan a reflexionar sobre su propia identidad, lo hacen “procediendo por asociaciones libres y aparentemente deshilvanadas, como una innovación estética que ha[n] llevado a cabo sin darse cuenta, simplemente a base de ir desechando un viejo perjuicio: el que la[s] obligaba a probarse a sí misma[s] y a los demás que sabía[n] escribir con arreglo a los cánones tradicionales de la escritura correcta” (Martín Gaité 2002, 338).

La autora constata la urgencia de deshacerse de una narración cronológica de los acontecimientos. Este rasgo, característico de la tradición literaria patriarcal, impide que las mujeres puedan encontrar en la ficción un verdadero espacio de empoderamiento, porque se les impone una ordenación que no responde a su experiencia del mundo ni a sus intereses. Por tanto, si se pretende llevar a cabo un proceso de entendimiento de la identidad, el orden de los episodios presentados debe poder efectuarse en relación con la propia inquietud de la autora, una opción que no proporciona la secuencia lineal de los acontecimientos característica del discurso patriarcal. Redondo Goicoechea señala que en la escritura femenina “el tiempo cronológico es menos importante que el tiempo interior, subjetivo, e incluso, que el tiempo simbólico” (2001, 28), pues, a través de él, las autoras intentan identificar aquellos sucesos que las definen. De este modo, la estructura de las narraciones escritas por mujeres responde con frecuencia a este “tiempo simbólico”, a una ordenación emocional de los acontecimientos que hacen que el relato se construya de manera fragmentada y deshilvanada.

Obviamente, la respuesta a la pregunta sobre la necesidad femenina de crear este tipo de narraciones es compleja; sin embargo, y en relación con los aspectos anteriores, también guarda estrechos vínculos con el lugar desde el que se escribe. Para Carmen Martín Gaité, la razón se encuentra, una vez más, en el espacio doméstico; por eso cree hallar la explicación en un fragmento de la obra *Momentos de vida*, de Virginia de Woolf, donde la autora afirma:

Una pasea, come, ve cosas, hace lo que hay que hacer; el aspirador averiado; encargar la comida; escribir los pedidos a Mabel; lavar; cocinar la cena; encuadernar libros. Cuando el día es malo, la proporción de no ser es mucho mayor. Tuve algo de fiebre la semana pasada; casi todo el día discurrió en el no ser. El verdadero novelista se las arregla se las arregla para expresar las dos clases de ser. (Virginia Woolf 2014, sección 4)

Estas consideraciones explican, en buena medida, la naturaleza fragmentaria de la escritura femenina. Como señala Woolf, la esfera doméstica y los trabajos que las mujeres desarrollan en ella condicionan una gran parte de su día y de sus vidas. Estas tareas se vuelven mecánicas y repetitivas, trasladándolas al estado que ella denomina “no estar”, mientras que los momentos de “estar” son aquellos en los que tienen una plena conciencia de sí mismas. En consecuencia, desde el punto y hora en que se asume el proceso de escritura con un sentido identitario, las mujeres se enfrentan a un intento de rescatar los momentos del “ser”, que se presentan desordenados, fragmentados y sin responder a la ordenación cronológica propia de la tradición literaria patriarcal.

En paralelo, estas reflexiones han permitido tener en cuenta la importancia del espacio desde el que tradicionalmente han escrito las mujeres y cómo ha afectado a su producción artística. Con este propósito, no solo se debe pensar en el lugar desde el que ellas mismas escriben, pues la relación que establecen con la producción literaria anterior también resulta determinante para comprender sus dificultades para encontrar en la ficción un espacio de autorrepresentación y empoderamiento. En este sentido, Carmen Martín Gaité postula que para comprender el papel autorial de las mujeres, se precisa analizar la relación que históricamente han mantenido con la lectura. En su criterio, existen

dos condicionamientos de los primeros síntomas de vocación literaria en una mujer: a) actitud frente a la literatura, es decir el modo en que recibe e incorpora a su vida lo leído, y b) los diferentes modelos de mujer que se le dan a elegir como rectores de su comportamiento dentro de esas narraciones generalmente escritas por hombres, que, si por una parte alimentan los sueños y ambiciones de una mujer, por otra los frenan. (Martín Gaité 2002, 328)

Estas consideraciones son fundamentales para entender los obstáculos que ha de superar una mujer como creadora. Como vimos, la autora señala que la actitud de las novelistas está condicionada por la relación que han establecido con la literatura como lectoras. Secularmente, ese vínculo siempre había sido planteado en términos negativos, tal y como explica Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), cuando afirma que “[t]al y como lee la mujer los libros al devorarlos en su inmanencia, el cuadro se convierte en cachivache, la música en cantilena, la novela en una fantasía tan vana como

una tetera de ganchillo” (2018, 691). Las palabras de la filósofa francesa recogen, pues, una idea fraguada a lo largo de los siglos, según la cual la relación de las mujeres con la lectura presenta un carácter “inmanente”.

Como explica Nora Catelli, esta imagen negativa de la mujer lectora se consolidó en la literatura decimonónica: “El problema de la posición femenina en la literatura del siglo XIX no es la frecuentación exclusiva de folletines, dramas y novelones. Al contrario, lo que sucede es que, leída por mujeres, toda la literatura — religiosa, laica, clásica— se convierte en folletín” (1995, 126). Es así como se llega a la imagen de la “mujer novelera”, tan presente en las letras decimonónicas, y caracterizada por un consumo “inmanente” de cualquier obra de ficción, que generalmente terminaba conduciéndola a desarrollar fantasías amorosas con las que evadirse de la realidad cotidiana. Este estereotipo actúa en muchas de las grandes obras del periodo, como *La Regenta*, *Madame Bovary* o *Anna Karenina*, para subrayar lo negativo de las relaciones entre las mujeres y la ficción. En esa medida, los finales trágicos de estas novelas buscan poner de manifiesto la “irracionalidad” de las mujeres —a quienes la lectura arrastraba a comportamientos pasionales e irreflexivos—, insistir en la necesidad del control del cuerpo y la sexualidad femeninos —estos títulos presentaban por “moralaja la condena del sexo más o menos velada” (Martín Gaité 1987, 82)— y señalar la inexistencia de una vía distinta al amor romántico como forma de realización, teniendo en cuenta que los fracasos sentimentales llevaban a personajes como Emma Bovary o Anna Karenina a consumir arsénico o a arrojarse a las vías del tren.

El tópico condiciona igualmente la forma en la que las mujeres se enfrentan a la creación literaria, pues los modelos que se proponen en los textos siempre persiguen denostar los vínculos femeninos con la ficción. En ese sentido, Carmen Martín Gaité apuntará hacia “la actitud frente a la literatura” (2002, 328), es decir, hacia la manera en la que las mujeres incorporan a su vida lo leído, como un aspecto influyente en su creación literaria. A tal efecto, su análisis de la mujer novelera cobra un gran interés, ya que, tal y como establece en *El cuento de nunca de acabar* (1983), esa imagen, consolidada en el siglo XIX representa un estereotipo real, pues refleja una forma de relacionarse con la literatura que ella misma identificaba en muchas lectoras:

[V]ine a deducir, no sólo que la mujer novelera había existido siempre, sino que era la misma literatura la que, al rescatarla de la vida, podría haber definido su imagen como ejemplo propuesto para ser rechazado [...]. Ana Ozores o Emma Bovary [...] llevaban muchos años de haber rebasado las fronteras de su texto, y la prueba de que nunca fueron tan ficticias como parece está en que, una vez

más, allí a mi alrededor y poco a poco también dentro de mí misma, se reencarnaban en nuevas mujeres insatisfechas, asaltadas por la misma tentación en que ellas habían caído de contarse su vida como una novela, único recurso al que podían agarrarse para hacerle frente y aguantarla. (Martín Gaité 1994, 65–66)

Este modo de sentir la literatura, así como sus implicaciones —Carmen Martín Gaité es consciente de la insatisfacción vital que conducía a las mujeres a estas circunstancias—, será abordado por la autora a lo largo de su trayectoria narrativa como instrumento de autoindagación.

Hasta el momento hemos explorado la relación entre las mujeres y la literatura atendiendo a dos aspectos: las estrategias a las que han recurrido en su práctica escritural y la consideración negativa que siempre ha merecido este binomio. Sin embargo, en el caso concreto de Carmen Martín Gaité, su trayectoria narrativa se inicia después de la guerra civil, lo que significa que la situación a la que se enfrenta como autora adquiere determinadas características. Como señala Mary Nash, el régimen franquista significó una vuelta a la construcción socio-cultural de género decimonónica, que se caracterizaba porque “las mujeres tenían que elaborar su identidad personal a partir del matrimonio y de la maternidad sin posibilidad de crear ningún proyecto social, cultural o laboral autónomo como individuos” (1995, 195); en definitiva, frente al modelo de “Mujer Nueva” que había cobrado impulso en las primeras décadas del siglo XX —caracterizado por la independencia económica, el acceso a la esfera pública y la libertad sexual—, se reimplantó el discurso de la domesticidad, que articulaba un modelo de mujer muy concreto, el “ángel del hogar”, que alcanzaba a todos los ámbitos de la vida y que, por tanto, condicionó la conexión de las mujeres españolas con la lectura y con la escritura.

Ya se dijo que durante el siglo XIX había imperado el modelo de “mujer novelera”, caracterizado por su incapacidad para realizar una lectura trascendente. Se producía, así, una dicotomía entre la recepción masculina —asociada a la lectura seria— y la femenina, que se vinculaba con lo folletinesco y lo inmanente. Esta división se mantiene en la España franquista cuando en revistas como *El ventanal* —publicada entre mayo de 1946 y enero de 1948— se aconsejaba a las jóvenes que se distanciasen de la buena literatura, considerada poco recomendable para ellas (Zecchi 2002, 209). En la misma línea, Carmen Martín Gaité afirma en su monografía *Usos amorosos de la posguerra española* (1987) que “[s]e desaconsejaban los autores crudos o inmorales como Pereda, Mata, pero también *La Regenta*, calificada como *admirable novela*, pero

no apta para señoritas” (2017, 156). La educación literaria —y sentimental— de las jóvenes del momento se conformaba sobre la base de obras como *La perfecta casada* (1583), de Fray Luis de León, y las novelas rosas, que triunfan porque “coinciden con la retórica oficial del Régimen en proponer el amor y el matrimonio como vías casi exclusivas de realización femenina” (Servén 1996, 93). Por tanto, las lecturas que se ofrecen a las mujeres persiguen el objetivo de consolidar la construcción socio-cultural de género y, como resultado, contribuyen a mantener la oposición que asociaba a los hombres con el ámbito de lo serio y a las mujeres con el entretenimiento, la inmanencia y las fantasías románticas.

Barbara Zecchi analiza la influencia que este discurso ejerce no solo sobre la lectura, sino también sobre la escritura. Afirma: “La vuelta de la mujer bajo Franco al papel doméstico de ángel del hogar, a una situación que, bajo muchos aspectos, no difería de la de la mujer decimonónica, parece conllevar una situación correspondiente también por lo que se refiere al campo de la escritura” (Zecchi 2002, 211). De esta forma, “el modo de esta escritura (sus contenidos) estaban estrictamente regulados y controlados: la mujer decimonónica podía escribir sólo como ángel-del-hogar” (Zecchi 2002, 211). Este es un periodo en el que “todo lo que suene potencialmente subversivo se tiene que diluir y reorganizar” (Zecchi 2002, 211), por lo que se trata de que la literatura se adapte a los modelos femeninos que se ajustan a las pautas de género impulsadas por el régimen, lo que refuerza la dicotomía masculino/femenino en el ámbito que afecta a la producción artística de las autoras, relegadas al consumo y la escritura de unos textos de y para mujeres, adaptados a los modelos que la dictadura consideraba adecuados. En consecuencia, las escritoras se ven obligadas a desarrollar una serie de estrategias en su práctica creativa para poder generar un discurso en el que reflejar su voz sin suscitar rechazo.

El punto de arranque es, pues, muy complejo, ya que las autoras enfrentan una situación en la que, como se ha señalado, la relación femenina con la literatura se encuentra en los mismos términos que en el siglo anterior. Los modelos que actúan en las obras que mayoritariamente consumen las mujeres se caracterizan por ajustarse al discurso oficial, de modo que su acercamiento a los textos no supera los límites de lo inmanente, en la medida en que contribuye a afianzar el desarrollo de un proceso identitario basado en el matrimonio y la maternidad. Y es esta circunstancia la que no acepta la nueva generación de narradoras de posguerra, en cuya nómina figuran Carmen Laforet, Elena Quiroga, Ana María Matute o la propia Carmen Martín Gaité. Todas

ellas parten de esta situación, pero “asumen una postura de desafío, por tenue que sea, ante la ideología inculcada en las mujeres por la familia, la escuela, la iglesia y los medios de comunicación” (Bellver 2005, 36). En definitiva, no aceptan su lugar como “mujer novelera” y buscan convertirse en autora novelista, un proceso complicado en los años del primer franquismo.

La forma en la que se produce este cambio deriva del enfoque del que parten las escritoras. Como se señaló anteriormente, la ventana es la referencia fundamental en el discurso femenino, cuyo eje se sitúa en la esfera privada, pues se trata del elemento a través del cual las mujeres contemplan un exterior al que, en muchas ocasiones, no pueden tener acceso. Pero, como señala Barbara Zecchi, “la ventana no sólo permite comunicación: es también una barrera. Reconocer la presencia de una ventana —de una frontera— es reconocer los límites de exclusión. La ventana se convierte, así, en un medio de separación y, por lo tanto, de represión” (2002, 195). En esa medida, es un elemento que resulta ambivalente: puede articularse como una metáfora espacial del mundo externo, pero también como representación de una barrera que no puede cruzarse.

En cualquier caso, como recuerda Barbara Zecchi, “la mujer ‘ventanera’ desafía los límites que la división de la sociedad entre esfera pública y esfera privada le imponía a la mujer [...]. Asomándose, la ventanera invadía el espacio prohibido, masculino. Se exponía a lo público” (2002, 196), lo que, a menudo, conllevaba el cuestionamiento de su comportamiento sexual. Con todo, la profesora Zecchi señala que en la época “el acto simbólico de asomarse desde la ventana al espacio público es permitido y bienvenido en las situaciones propiamente relacionadas con el régimen [...]. [P]ara cualquier otro anhelo y aspiración su ventana tenía que permanecer cerrada” (2002, 201). En el caso de las mujeres, estas circunstancias pasaban únicamente por su participación en los servicios institucionalizados por la Sección Femenina.

Esta es la situación inicial de este grupo de autoras, de la que tienen plena conciencia; de ahí que pronto perciban en la ventana una vía para conectar con la esfera pública en la que desean reafirmarse como sujetos. Proponen, pues, una transformación sustancial, ya que, además de reivindicar su presencia en un lugar prohibido, afrontan la redefinición de las relaciones que desean establecer con este espacio exterior. En realidad, como señala Carmen Martín Gaité, hasta el momento se había pensado que las mujeres se asomaban a la ventana “por mero reclamo erótico, por afán de exhibir la propia imagen para encandilar a un hombre” (1987, 36) y, en consecuencia, “se

descartaba la posibilidad de que tal vez quisiera[n] asomarse a la ventana para tomar aire, para ver lo de fuera, y no para ser vista[s] desde fuera. En otras palabras, no se le ocurría a nadie pensar que tal vez no fuera su cuerpo, sino su alma la que tuviera sed de ventana” (1987, 36).

Con estas palabras, la autora da cuenta del alcance que, para estas escritoras, posee el exterior como un ámbito en el que desarrollarse libremente y emprender un proyecto identitario propio, alejándose de las ensoñaciones de carácter romántico y fantasioso, lo que supone un aspecto fundamental para que se produzca el paso de “mujer novelera” a autora novelista. Y, en ese tránsito, si una novela marcó el camino, fue, sin duda, *Nada*, de Carmen Laforet.

Tal y como hemos avanzado, hasta el momento de su publicación, en 1945, los modelos literarios femeninos que habían consumido las lectoras de la posguerra española se reducían fundamentalmente a los que proponían las novelas rosas. Así, si bien algunas protagonistas de las obras de Carmen de Icaza o de las hermanas Linares Becerra presentaban algunos rasgos que podían considerarse revolucionarios para la época —la posibilidad de viajar solas, de ser independientes económicamente, de fumar, de contar con un pasado amoroso—, “el lector estaba tranquilo desde que abría el libro hasta que lo cerraba, seguro de que ningún principio esencial de la femineidad iba a ser puesto en cuestión y de que el amor correspondido premiaría cualquier claroscuro de la trama” (Martín Gaité 1987, 90). Sin embargo, la aparición de *Nada* supuso una ruptura con este patrón, pues Andrea, la protagonista, no responde a las pautas de las heroínas de la novela romántica. Si bien es cierto que en su origen guarda ciertas conexiones con el estereotipo femenino característico de estos textos —es huérfana, llega ilusionada a una ciudad desconocida, deseosa de experimentar sucesos emocionantes—, su conducta articula “una ruptura con el comportamiento femenino habitual en otras novelas anteriores escritas por mujeres” (Martín Gaité 1987, 99). Fue Carmen Martín Gaité quien, con gran fortuna crítica, definiría al estereotipo que representa este personaje como “la chica rara” (1987, 89–110), un nuevo paradigma que se caracteriza por poner “en cuestión la ‘normalidad’ de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar” (1987, 99).

En consecuencia, la primera novela de Laforet supuso una revolución en el plano literario para todas aquellas autoras que, como Martín Gaité, se encontraban en el inicio de su trayectoria, pues redefinió las posibilidades de las relaciones que las mujeres podían entablar con la literatura, tanto como lectoras como en el plano escritural. En esa

medida, no deja de resultar significativo que en la revista *El ventanal* apareciese una entrevista ficticia a Carmen Laforet bajo el título “Carmen Laforet, ama de casa”, que muestra hasta qué extremo necesitaba el régimen controlar cualquier discurso “potencialmente subversivo”, que debía ser “diluido y reorganizado” (Zecchi 2002, 211). Por tanto, con esa entrevista se buscaba proyectar una imagen en la que la novelista se ajustaba a la feminidad hegemónica impulsada por la dictadura, pero, al mismo tiempo, evidenciaba el reconocimiento de las diferencias de género que se percibían en *Nada* y la urgencia oficial de neutralizarlas.

Por tanto, Laforet abre el camino para que las escritoras de posguerra, “desde su condición, aún vigente, de mujer ventanera” (Martín Gaité 1987, 102), tengan la posibilidad de trasladar “al papel sus inconcretas rebeldías con los ojos fijos en la calle” (Martín Gaité 1987, 102). Se inicia así un cambio de enfoque que les permitirá abandonar su situación de “mujer novelera” —propiciada por la percepción hegemónica y acrítica de la literatura y por el conjunto de modelos femeninos que se habían puesto a su alcance— para comenzar a desarrollar una serie de estrategias narrativas que hagan posible construir un discurso propio —alejado de la novela rosa— para convertirse en autoras novelistas e integrarse en los cauces creadores que hasta ese momento se habían reservado a los hombres.

3. *ENTRE VISILLOS*, UN PUNTO DE PARTIDA

La novela *Entre visillos* apareció publicada por primera vez en 1958, un año después de que Carmen Martín Gaité hubiese obtenido con ella el Premio Nadal, en un contexto en el que, según queda dicho, comienzan surgir títulos en los que las escritoras pretenden reflejar una cosmovisión hasta entonces ausente del discurso literario femenino, para lo que buscan alejarse de las fórmulas folletinescas y edulcoradas del género romántico. De acuerdo con Carmen Riddel, “la escritura de estas obras supone un intento de explicar, para entender y subsanar, la disgregación conferida por la “diferencia” a las protagonistas y a las autoras” (1988, 172). Todas son conscientes de esta situación inicial, marcada por la impronta del nacionalcatolicismo, y, por tanto, de la necesidad de poner en práctica determinadas estrategias comunicativas, muchas de las cuales, como veremos, se perciben en *Entre visillos*.

Carmen Martín Gaité realiza en esta novela un retrato de una ciudad de provincias de los primeros años del franquismo. Desde el mismo título, la narración

privilegia la óptica femenina, queriendo subrayar la importancia que adquiere la ventana como punto de contacto con el exterior. Sin embargo, este núcleo conflictivo —la insatisfacción vital como consecuencia de la existencia asfixiante y monótona a la que la sociedad condenaba a las mujeres— no resulta novedoso en absoluto, pues había constituido uno de los temas característicos de la narrativa decimonónica en, por ejemplo, *La Regenta* o *Madame Bovary*. Lo original de *Entre visillos* es la forma en que la mirada se proyecta a través de la ventana: en este caso, las protagonistas abandonan sus fantasías noveleras para contemplar la calle como el lugar en el que existe la posibilidad de reivindicarse como sujetos, lo que produce un cambio sustancial en el discurso.

Martín Gaité explicaba el asunto de la siguiente forma: “[l]a casa y la familia se viven, en general, como trabas a ese anhelo de pérdida de una identidad condicionada por normas represivas. Tanto en *Nada* como en otras novelas posteriores, la relación de la mujer con los espacios interiores es la espoleta de su rebeldía” (1987, 102). Estas afirmaciones deben interpretarse en el marco de un periodo en el que “la familia es el Estado y el padre en ella es la autoridad” (Folguera 1997, 456), lo que relegaba a las mujeres a las funciones de esposa y madre. De acuerdo con Cruz-Cámara, “[e]l lugar donde la retórica del régimen actúa con más fuerza es la casa, es decir, en el espacio familiar, que por ello se experimenta como un encierro y como el mayor obstáculo para las ansias de independencia de las protagonistas” (2003, 100). En consecuencia, el rechazo de estos personajes a las familias y sus hogares se explica como una manifestación de su deseo de no adoptar el modelo de feminidad impuesto como resultado de un determinado discurso nacional. De ahí la mirada que proyectan hacia el exterior, atravesada por el deseo de independencia. Por tanto, esta nueva perspectiva constituye una de las novedades más destacadas de *Entre visillos*, pues sus protagonistas no solo intentan romper la dicotomía tradicionalmente establecida en relación con los espacios, al ansiar formar parte de lo público, sino que su análisis no se basa en las fantasías características de las heroínas decimonónicas: en este caso, existe una voluntad realista de actuar.

En la novela, esta propuesta se vehicula fundamentalmente a través de Natalia, que encaja dentro del paradigma definido por Carmen Martín Gaité como la “chica rara”. Esta joven de quince años rechaza el modelo impuesto y presenta unas expectativas vitales que no se corresponden con los proyectos de su familia, al mostrar indiferencia por su puesta de largo —un rito que significaría su entrada en la edad

adulta y una aceptación simbólica de los roles de esposa y madre— e insistir en su interés por trasladarse a Madrid para estudiar una carrera. Por tanto, Tali encarna un contradiscurso que cuestiona el modelo del “Ángel del Hogar”. De hecho, el rechazo de la domesticidad constituye el aspecto nuclear de la narración. Sin embargo, para poder articular su propuesta, la escritora se ve obligada a recurrir a una táctica que aquí resulta fundamental: el discurso a doble voz, lo que le permite esbozar una lectura crítica de las construcciones de género sin generar animadversión.

Esta duplicidad discursiva, tan característica de la literatura femenina —aspecto al que ya se aludió en el apartado anterior—, emerge en el relato a través de “la enunciación en tercera y en primera persona y también de la peculiar estructuración de la novela que establece relaciones entre esas voces” (Riddel 1988, 152). En efecto, *Entre visillos* se construye con tres voces: un narrador omnisciente —responsable de nueve capítulos— y dos narradores en primera persona, Pablo Klein —el protagonista masculino— y Tali, la protagonista femenina, si bien su aparición se reduce únicamente a dos capítulos. Las razones a las que obedece esta fragmentación en la estructura han sido estudiadas por Carmen Riddel, quien postula que cada una de estas voces presenta una función concreta en la diégesis: mientras el narrador omnisciente “es principalmente un observador objetivo que describe el comportamiento de los personajes y que transcribe sus diálogos” (Riddel 1988, 153), las voces de Pablo y Natalia, si bien no contradicen la información que aporta ese otro, constituyen los recursos de los que se vale la autora para criticar el discurso de género franquista.

Pablo Klein es un joven profesor de alemán que ha llegado a la ciudad de provincias y que acepta un trabajo en el instituto; funciona en la novela “como un[a] lente a través del cual se examina y evalúa el ideologismo sexual en una ciudad de provincias” (Riddel 1988, 162). La autora acude a él para transmitir su desacuerdo con la situación de las mujeres españolas; él es quien anima a Natalia a seguir con sus estudios, sorprendido de que aún no se haya planteado realizar una carrera universitaria —“¿Cómo? ¿Estamos en séptimo y todavía no lo sabe?” (Martín Gaité 2001, 162)—, o quien considera que Elvira debería continuar pintando si así lo desea. De este modo, a través de Klein se sugiere la apertura hacia nuevas posibilidades en la vida de estas jóvenes, si bien él es el único que manifiesta estas ideas en la esfera pública. Por tanto, no deja de resultar significativo que la censura del discurso de domesticidad se exprese en la voz de un varón que, además, es extranjero; son estas circunstancias las que le proporcionan legitimidad para mantener opiniones y

sugerencias que no podría haber sostenido ningún otro personaje. En palabras de Carmen Riddel, “la impostación de una voz masculina es la manera que tiene Martín Gaité de explorar impunemente la femineidad de su experiencia, de lograr los privilegios que a ella se asocian y de satisfacer sus anhelos de poder e independencia” (1988, 162–163).

La creación de este personaje masculino constituye, pues, uno de los recursos fundamentales en la orientación ideológica del texto. No en vano, el profesor de alemán es el único hombre que acepta la diversidad de las figuras que conforman la amplia galería femenina de la obra. Anima a Natalia, su alumna, a que continúe sus estudios, pero también se relaciona con Elvira e, incluso, con Rosa, la cantante del casino, duramente juzgada por la comunidad masculina que la observa y objetualiza en el transcurso de sus actuaciones, pero aceptada por Klein. Por tanto, es la voz de este personaje la que cuestiona la realidad de provincias y su entramado simbólico, al tiempo que legitima conductas y comportamientos femeninos socialmente rechazados.

En cuanto a Tali, aunque desempeña la misma función en el relato que Pablo Klein, se presenta de manera muy diferente. Como ya se señaló, el profesor de alemán rechaza el modelo de “ángel del hogar” y considera que las mujeres deben poder desarrollarse más allá del espacio doméstico, una opinión que comparte en la esfera pública y por la que no es penalizado. Sin embargo, Tali es una joven de quince años que, si bien participa del criterio de Klein, no puede manifestarlo; por eso, sus ideas y pensamientos se conocen a través de un diario. Dice Carmen Martín Gaité:

La voz de Natalia no se dirige al lector. Las transcripciones de su diario proporcionan una visión furtiva o robada, ya que Natalia no escribe el diario para que sea leído por nadie. El conflicto entre la adolescente y el mundo que la rodea está sugerido en la novela mediante una estrategia narrativa consistente en las discrepancias que se observan entre lo que Natalia siente o dice sentir en su diario y su comportamiento transcrito por la voz del narrador en tercera persona. (2002, 248)

Estos comentarios revelan que el diario se emplea en la narración como recurso a través del cual formular la tensión producida por la necesidad de adaptarse a unas expectativas de género que la joven no puede rechazar ni condenar. En consecuencia, esta realidad femenina se expresa a través de una escritura que se vincula con lo privado y mediante la que se construye una voz que, junto con la de Pablo Klein, cuestiona los roles impuestos a las mujeres. Ambas perspectivas son entonces complementarias y, como señala Carmen Riddel, su diferencia corresponde “también y en última instancia, al conflicto entre el interior y el exterior de la protagonista. Natalia se identifica con la

independencia masculina interiormente y sufre exteriormente la imposición de la dependencia femenina” (1988, 169).

De esta manera, la presencia de ambas voces no solo intensifican la crítica, sino que permite una identificación entre ambos personajes, de puntos de vista semejantes y expectativas muy similares, aunque los de ella se vean mucho más restringidos; por eso, “si Pablo Klein habla a alguien, Natalia habla a sí misma, es decir, se repliega sobre sí misma y se introvierte. El diario es el refugio exterior interior de la adolescente y el acto de escribirlo el arma de combate con la que resistir al mundo exterior que la abruma” (Riddel 1988, 165).

Este personaje resulta, pues, muy significativo: representa un cambio en la conceptualización femenina y, a la vez, el inicio de una cuestión que será fundamental en la trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité: la reflexión sobre la soledad y la tarea escritural. A través de Tali, se aborda en la novela la necesidad de retiro e independencia para la creatividad artística o para formarse y estudiar: “Que estudie en el salón. Que por qué esa manía de estudiar en mi cuarto con lo frío que está, que ellas no me molestan para nada. Por no discutir con la tía no le he dicho que no claramente, y he pensado que ya iré escampano como pueda” (Martín Gaité 2001, 189). Con sus comentarios, la joven protagonista evidencia, por primera vez, las preocupaciones de la autora, que, muchos años después, en su conferencia “Mujer y literatura”, reconocería haber sido siempre consciente de la importancia del aislamiento para desarrollar un trabajo intelectual (2002, 330).

Sin embargo, aunque Tali se resiste a aceptar el modelo hegemónico de feminidad, perfilando un carácter que será desarrollado en obras posteriores, el relato no supera la división entre lo público y lo privado. De ahí que, como observa Carmen Riddel, esta obra —que, en buena medida, responde al concepto de *bildungsroman*, puesto que su protagonista es una adolescente en proceso de formación— no finalice de la misma manera que las novelas de aprendizaje protagonizadas por un muchacho, porque “si en las *bildungsroman* masculinas, el personaje central se incorpora o se margina del mundo configurado, en las *bildungsroman* femeninas, la protagonista se integra y se margina de él simultáneamente” (Riddel 1988, 96). En realidad, esta integración y marginación paralelas son consecuencia del discurso a doble voz que, en el caso de *Entre visillos*, permite enunciar la adaptación de Tali al modelo de feminidad definido, pero también el sentimiento de rechazo y frustración que le produce. Por eso “la incorporación del personaje femenino al mundo establecido no es completa ni

voluntaria. El personaje se divide entre un interior rebelde y resistente y un exterior pasivo y sumiso” (Riddel 1988, 171).

Por tanto, cabe afirmar que *Entre visillos* abre el camino a una serie de cuestiones que serán fundamentales en la trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité, como la necesidad de construir personajes femeninos que rompan con el modelo de feminidad hegemónica y de encontrar un espacio en la ficción para presentar su voz. Sin embargo, dado el contexto de su publicación, la autora se ve obligada a recurrir a las tácticas que se han ido analizando —discurso a doble voz, fragmentación en la narración, presentación de un personaje masculino que legitime el discurso femenino— con el fin de comenzar a neutralizar la tradicional oposición que había alejado a las escritoras del canon literario, un aspecto que continuará desarrollando en sus obras posteriores.

4. *EL CUARTO DE ATRÁS*: HACIA LA CONSOLIDACIÓN DE UN ESPACIO NARRATIVO PROPIO

La aparición de *El cuarto de atrás* se produjo en 1978, veinte años después de la primera edición de *Entre visillos*. No es raro entonces que entre una y otra se aprecien notables diferencias; como veremos, se produce un cambio sustancial en las estrategias narrativas empleadas por Carmen Martín Gaité para encontrar su propio espacio dentro de la narración.

Las circunstancias socio–históricas en las que se publica esta obra resultan claves para comprender el objetivo y también la estructura del texto. En la década de los sesenta, el relativo aperturismo del gobierno franquista favoreció la progresiva incorporación de las mujeres al espacio público, lo que permitió que novelistas como Carmen Martín Gaité pudiesen entrar en contacto no sólo con el ámbito intelectual de su país, sino también con el de países extranjeros (Riddel 1988, 176). En ese periodo, la narrativa española conoció la publicación de novelas como *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos, cuyo experimentalismo no deja indiferentes a las escritoras, que ven en el texto un sugerente punto de partida.

Los cambios que se producen en el paradigma literario, el contacto más directo de las novelistas con los núcleos artísticos, la progresiva integración de las mujeres en la vida pública y el fin de la dictadura constituyen el conjunto de factores que hace posible la génesis de una obra como *El cuarto de atrás*, un texto revolucionario en el marco de

la trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité. Para Riddel, las autoras se encuentran en un momento en el que “la ‘diferencia’ que les confiere ser mujeres y escritoras se acepta por parte de ellas y se incorpora ventajosamente a sus novelas en esta última etapa de su desarrollo” (1988, 176)

Por eso, en *El cuarto de atrás* —al contrario de lo que sucedía en *Entre visillos*, donde la escritora se había visto obligada a recurrir a la estrategia del discurso a doble voz— Martín Gaité logra construir un espacio narrativo propio para presentar su visión de una etapa histórica que acaba de finalizar. Para ello, recurre a la creación de una protagonista —identificada como C., lo que la vincula consigo misma— que relata sus recuerdos de posguerra en una conversación que mantiene con un hombre misterioso, circunstancia que remite a uno de los ejes de la poética de la autora: la búsqueda de interlocutor.

Como ya se señaló en el primer apartado, Carmen Martín Gaité consideraba que uno de los rasgos característicos del discurso femenino era la necesidad de apelar a un ‘tú’. En el caso de *El cuarto de atrás*, el relato surge del diálogo, ya mencionado, con un individuo, presentado con los mismos rasgos con los que la autora describirá al “hombre–musa” en su ensayo *Desde la ventana*:

Es muy interesante a este respecto su noción del hombre como acicate no sólo amoroso, sino también intelectual de la mujer, aspecto éste poco frecuente en la literatura escrita por mujeres, y que podría interpretarse como transposición del concepto de musa, simbolizada por una joven pálida y de mirada ausente, al del hombre desconocido e inquietante como motor que espolea la imaginación femenina, disparándola hacia horizontes más amplios. (Martín Gaité 1987, 83)

Esta descripción conduce al interlocutor de la protagonista de *El cuarto de atrás*, concebido como el estímulo intelectual a partir del que se genera el discurso. De acuerdo con Carmen Riddel, esta táctica narrativa significa la superación de la estrategia del discurso a doble voz, pues “en esta novela, las dos voces del discurso se dan simultáneamente y no adquiere ascendencia una voz sobre la otra. El que las dos voces del discurso se equilibren hasta el punto de que no encubra o predomine una a la otra indican la conciliación definitiva de Carmen Martín Gaité a ser mujer y novelista” (Riddel 1988, 214). Por tanto, al contrario de lo que sucedía en *Entre visillos*, donde la voz de Tali se replegaba —era de menor relevancia y se vinculaba siempre con la esfera privada—, en *El cuarto de atrás* la voz de la protagonista se equilibra con la del personaje masculino, hasta el punto de adquirir el control de la narración.

Con todo, Barbara Zecchi afirma al respecto: “*El cuarto de atrás* parece no poder todavía prescindir del hecho que el interlocutor (aunque ficticio) sea un varón de rasgos marcadamente patriarcales, al cual, además, la escritora–protagonista le otorga la autoridad de autorizar (valga la redundancia) su propia escritura. Sin él, no habría comunicación, ni novela” (2006, 529). Por tanto, aunque es cierto que *El cuarto de atrás* representa un avance en el establecimiento de la ficción como un espacio de empoderamiento, no logra prescindir de una figura masculina que legitime el discurso femenino. En realidad, la propia novelista observaría en su ensayo *Desde la ventana* que, con frecuencia, el destinatario al que las mujeres dirigían sus textos era un hombre a través del que buscaban legitimar la escritura (Martín Gaité 1987, 47).

El relato se estructura en siete capítulos y se articula como un ejercicio de metaficción en el que la protagonista —como vimos, de fácil identificación con la propia Martín Gaité— mantiene una conversación con un hombre que llega a su casa misteriosamente en mitad de la noche. Conforme avanza el coloquio, el manuscrito de la novela que estaba escribiendo la protagonista va aumentando su volumen. Tras la marcha del extraño personaje, C. despierta de madrugada y se pregunta si todo ha formado parte de un sueño, pero descubre en la mesa de trabajo su obra terminada.

¿Qué propósito perseguía la autora con el texto? En su momento, Carmen Martín Gaité había mostrado interés por escribir un libro que contuviese sus experiencias de la posguerra. De hecho, su inquietud no solo tuvo como resultado *El cuarto de atrás*, sino que también afectó a su producción ensayística, que se enriqueció con *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), sobre cuya génesis afirmaba:

[E]mpecé a reflexionar sobre la relación que tiene la historia con las historias y a pensar que, si había conseguido dar un tratamiento de novela a aquel material traído de los archivos, también podía intentar un experimento al revés: es decir, aplicar un criterio de monografía histórica al material que, por proceder del archivo de mi propia memoria, otras veces había elaborado en forma de novela. (Martín Gaité 2008, 11–12)

Más allá de la sugerente conexión entre los géneros literarios, estas palabras dan cuenta de una de las preocupaciones más destacadas en la trayectoria de la autora: la confluencia entre “Historia e historias, entre ideas y recuerdos” (Teruel 2018, 48). Ambos textos surgen de la necesidad de construir una alternativa al relato hegemónico, en la que tuviera cabida la cosmovisión femenina que tradicionalmente había resultado marginada. Así, tanto en *El cuarto de atrás* como en *Usos amorosos de la posguerra española* se privilegia una óptica de mujer y se evidencia el deseo por recuperar sus

experiencias a través de relatos cotidianos y de productos culturales —novelas rosas, canciones populares o la moda— ausentes de la Historia oficial. Por tanto, la escritora propone un discurso innovador en la medida en que “la que habla es una voz socialmente marginada, silenciada, marginada, subvalorada” (Romano 1999, 86), lo que implica el protagonismo de un yo femenino en un terreno, el de la Historia, “que a lo largo de los siglos ha llevado nombres de varón” (Romano 1999, 86). Para Marcela Romano *El cuarto de atrás* se presenta entonces como

un camino de alternativa: frente a la historia “oficial” [...], la guerra y la posguerra son narradas aquí por una voz femenina, atenta al despliegue de la memoria, de los sueños, de las sensaciones, del azar [...]. El suyo es, finalmente, un relato que atiende no al recorte fáctico, cronologizado e individualista de la historiografía tradicional, sino que se mueve a los saltos en los pliegues sutiles de la vida privada, del imaginario femenino de la época, de la experiencia de los héroes cotidianos sin nombre ni contorno. (Romano 1999, 80)

Esta voluntad de construir un discurso histórico en el que las mujeres se situasen en el centro y en el que tuviesen cabida una serie de elementos que tradicionalmente habían sido desplazados del relato hegemónico confirió unas características concretas al texto, derivadas precisamente de la imposibilidad de utilizar los patrones canónicos —linealidad, causalidad, orden cronológico— para dar respuesta a las necesidades narrativas de la autora. Como señala José Teruel, *El cuarto de atrás* se define por “su valor de *poiesis* más que de *mimesis* [...], esto es, [por] el valor de construcción de un yo más que de reproducción de una identidad previa a la escritura” (2018, 22). Por tanto, el propósito que persigue Martín Gaité con el texto —con el que construye una nueva Historia a través de sus experiencias personales, subvirtiendo el discurso canónico— requiere determinadas estrategias narrativas que permitan alcanzar su objetivo.

Como ya se ha señalado con anterioridad, la escritura de *El cuarto de atrás* deriva de la investigación que la autora había emprendido para su ensayo *Usos amorosos de la posguerra española*, lo que explica el nexo que se establece entre ambas obras y permite comprender la propia configuración de la novela. La preocupación de la novelista por crear un texto en el que sus experiencias personales constituyesen una base a partir de la que crear un documento histórico la había llevado a comenzar la redacción del ensayo, que interrumpió para ocuparse de *El cuarto de atrás*. En la novela, C. se refiere al asunto en varias ocasiones: “Al principio me pasé varios meses yendo a la hemeroteca a consultar periódicos, luego comprendí que no era eso, que lo

que yo quería rescatar era algo más inaprensible, eran las miguitas, no las piedrecitas blancas” (Martín Gaité 2018, 211). Y más adelante:

—*Usos amorosos de la posguerra española* —lee en voz alta—. ¿Se va a llamar así?

—Lo había pensado como título provisional.

—No me gusta nada—dice.

—Bueno, el título sería lo de menos.

—No lo crea, condiciona mucho.

— ¿Y por qué no le gusta?

—Porque tiene resonancias de sus investigaciones históricas. Con ese título, ya la veo volviéndose a meter en hemerotecas, empeñándose en agotar los temas, en dejarlo todo claro. Saldría un trabajo correcto, pero plagado de piedrecitas blancas, ellas sustituirían las huellas de su paso. (Martín Gaité 2018, 265)

En ambos casos, la protagonista menciona las dificultades de la propia Carmen Martín Gaité en el proceso de redacción del ensayo, para el que no encontraba el tono adecuado, lo que finalmente la llevó a un texto como *El cuarto de atrás*, que le permitía, de forma más sencilla, incluir en la narración sus propias vivencias. Sin embargo, este problema al que alude C. en diversas ocasiones no resulta casual, pues son estas mismas reflexiones las que explican la génesis y la estructura de esta novela. Como percibe en el segundo fragmento, la novelista quería evitar un trabajo “plagado de piedrecitas blancas”, pues “ellas sustituirían las huellas de su paso”, afirmaciones que demuestran la necesidad de distanciarse de un discurso en el que no se encontraba representada.

La aparición de *El cuarto de atrás* es, por tanto, la respuesta a los problemas a los que Carmen Martín Gaité se enfrentó durante la escritura de *Usos amorosos de la posguerra española*, obra que permaneció inconclusa hasta que finalizó la novela —el proyecto se había iniciado en 1975, pero no fue terminado hasta diez años más tarde— y que puede considerarse, en definitiva, el resultado de la personalísima visión de la Historia que la autora desarrolla en este texto. De esta forma, las cuestiones fundamentales a las que se les debe dar respuesta son las siguientes: ¿de qué estrategias narrativas se vale Martín Gaité para recuperar la cosmovisión y el imaginario femeninos de la posguerra española? ¿Cuál es la configuración ideológica de la voz creada por ella para lograr que domine la narración?

Según Marcela Romano, la autora construye una “voz ‘femenina’, posicionada discursivamente como subversiva respecto de la lógica de los sentidos unívocos” (1999, 90), lo que implica la presentación de una nueva versión de la Historia, que se va articulando a través de una serie de tácticas. Ya se habló del carácter dialógico de la obra y de su importancia como recurso legitimador en tanto que era un hombre quien

desempeñaba el papel de entrevistador. Sin embargo, existe otro elemento igualmente importante a este respecto: su configuración como texto fantástico; con este procedimiento, se logra eximir al relato de todos los requerimientos del discurso oficial. Al comienzo de la narración, dice la protagonista:

Aquí está el libro que me hizo perder pie: *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov, vaya, a buenas horas, lo estuve buscando antes no sé cuánto rato, habla de los desdoblamientos de personalidad, de la ruptura de límites entre tiempo y espacio, de la ambigüedad y la incertidumbre; es de esos libros que te espabilan y te disparan a tomar notas, cuando lo acabé, escribí en un cuaderno ‘Palabra que voy a escribir una novela fantástica’”. (Martín Gaité 2018, 96–97)

Estas observaciones ratifican, por vía indirecta, el carácter del texto y avanzan que, en su condición de “novela fantástica”, permitirá abordar lo histórico desde la perspectiva de la incerteza, la confusión de planos temporales y la polifonía nacida de la recuperación de las múltiples voces y momentos de la vida—niñez, juventud, madurez— que se integran y conviven en una misma persona. Por tanto, el empleo de los recursos que resultan propios del género legitiman la propuesta de la autora — aunque se valga de ellos para una finalidad muy diferente— y a la vez subvierte el paradigma del relato oficial. En definitiva, como apunta Carmen Ridell, la novelista contrapone el orden histórico al orden literario —ambos masculinos— para transgredir las reglas que los rigen, acomodar el discurso a sus necesidades narrativas y encontrar un espacio propio en la diégesis (1988, 234), pues, ya se dijo, para Carmen Martín Gaité no existe el relato uniforme, según lo entiende la historiografía tradicional, sino que, en palabras de la protagonista de la novela,

lo más excitante son las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura, no somos un solo ser, sino muchos, de la misma manera que tampoco la historia es esa que se escribe poniendo en orden las fechas y se nos presenta como inamovible, cada persona que nos ha visto o hablado alguna vez guarda una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero. (Martín Gaité 2018, 236)

Estas afirmaciones no hacen sino manifestar la concepción de la Historia que subyace en la narración y sobre la que se articula; en última instancia y de acuerdo con Romano (1995, 33), “*El cuarto de atrás* se instala en el margen para deconstruir el concepto de realidad, sus voces, sus mediaciones [...]. La novela desmonta, en sus distintos niveles, las versiones de poder, la voz autoritaria, los sentidos congelados”.

De ahí que la fragmentariedad sea uno de los recursos básicos en la construcción de la obra; permite la ruptura con el orden lineal de los acontecimientos —lo que supone subvertir la idea hegemónica de Historia— y provoca una ruptura con la

univocidad del discurso tradicional. El concepto de Historia que se propone surge de la emoción y de las experiencias, lo que significa que los silencios y las ausencias también actúan en el relato. Tal y como se señaló al comienzo del análisis, Martín Gaité había reflexionado acerca de la fragmentariedad propia de la escritura femenina, sobre la que señalaba que, con frecuencia, se caracterizaba por el interés por rescatar aquellos momentos que, por una u otra razón, habían resultado significativos en la vida de cada mujer (Martín Gaité 2002, 338–339). *El cuarto de atrás* se sustenta sobre idea; la protagonista evoca recuerdos de su infancia y de su adolescencia en un aparente desorden, si bien responde a criterios y motivos emocionales propios, no vinculados con las pautas a las que se ha ajustado la transmisión del discurso histórico. Como señala Marcela Romano, a través de esta voz femenina no se expone “la racionalidad del sistema argumentativo causa–efecto, sino la irracionalidad de una experiencia de la historia de España” (1999, 82), mediante la cual la autora reconstruye una cosmovisión ausente del relato oficial y articula una crítica al mensaje establecido:

— ¿Lo ve? Pues entonces, ¿de qué sirven esas leyes que parecen regir indiscutiblemente el orden del tiempo?; no hay nada que no esté trastornado por el azar.

Le escucho pensando en Isabel la Católica, en la falaz versión que, de su conducta, nos ofrecían aquellos libros y discursos, donde no se daba cabida al azar, donde cada paso, viaje o decisión de la reina parecían marcados por un destino superior e inquebrantable. (Martín Gaité 2018, 180)

Se muestra, pues, el rechazo al pensamiento único, pero también a la explicación causal de la realidad. De esta manera, la fragmentariedad no solo opera como un recurso que permite a la autora desarrollar su propia visión de los acontecimientos, sino que también es un cauce para oponerse a los códigos tradicionales, que se rechazan por fraudulentos y sujetos a las manipulaciones de quien pretende generar un discurso sobre el que sustentar su autoridad.

Pero, en *El cuarto de atrás*, la fragmentariedad no es la única estrategia para construir un relato alternativo; el lenguaje es, en este punto, de gran interés. En la obra, existe un componente, básico, de oralidad, derivado del carácter dialógico del texto, que adquiere diferentes funciones en la narración. Para José Teruel, la novela se articula a partir de lo que denomina “memoria dialogada” (2018, 22) —en su criterio “la forma apropiada para expresar los titubeos, las discontinuidades y el ritmo zigzagueante del propio discurrir de los recuerdos” (2018, 23) —, un rasgo que se vincula directamente con el carácter personal y fragmentario de la Historia que la autora quiere proponer. Frente a la construcción de un discurso caracterizado por la univocidad, Martín Gaité

privilegia la oralidad que haga posible reflejar silencios y ambigüedades. Para Marcela Romano, esta “ficción de la oralidad” (1999, 84) traería dos consecuencias: la sensación de inmediatez y la percepción de irrecuperabilidad. La primera supone “por una parte, matices tales como cotidianeidad, espontaneidad, trasunto más emotivo de la propia experiencia, desorden, reformulación permanente de lo dicho, continua movilidad semiótica” (Romano 1999, 84), en tanto que la segunda genera “la sensación de que siempre se pierden datos [...], y que lo dicho tiene una espesura, un contorno, un relieve que semióticamente se perfila más allá del nivel verbal, en una pluralidad que la escritura recupera siempre de manera insuficiente, como una nueva mediación ” (1999, 84). Por tanto, este uso del lenguaje contribuye, al igual que sucedía en el caso de la fragmentariedad, a subvertir los códigos característicos de la narración hegemónica; pretende subrayar que la continua movilidad semiótica y la pérdida de datos no solo son rasgos del relato de *El cuarto de atrás*, sino del discurso histórico tradicional, aunque este se presente bajo la ficción de lo cierto y lo completo.

Las reflexiones realizadas hasta aquí nos han ayudado a comprender las estrategias de las que se vale la autora para recuperar el imaginario femenino de la posguerra española; sin embargo, es necesario precisar ahora el perfil ideológico de la voz que construye Carmen Martín Gaité para llevar a cabo esta operación. Según Marcela Romano, esta voz femenina que protagoniza el relato

revitaliza como documento imprescindible el imaginario femenino de la época, de las mujeres y sobre las mujeres, en su vida cotidiana. En la evaluación de este imaginario se ponen en escena, creemos, los pactos y las resistencias de este sector de la sociedad española que, en apariencia, no se limitó a ‘sonreír’ (1999, 90)

Estas afirmaciones resultan muy significativas: demuestran que el interés de la autora no pasaba únicamente por la necesidad de recuperar un imaginario ausente, sino que también perseguía resignificar y revalorizar los modos de resistencia —relacionados con costumbres o determinados productos culturales — que muchas mujeres habían puesto en práctica durante la posguerra, circunstancia que, en el texto, se encuentra directamente vinculada a la trascendencia de la novela rosa.

En *Usos amorosos de la posguerra española*, Carmen Martín Gaité abordó en profundidad la importancia que adquirió este género después de la guerra civil, dedicándole un capítulo entero, titulado “Nubes de color de rosa” (2008, 145–168). Para Jennifer Smith, es fundamental tener en cuenta las implicaciones y el alcance social de estos textos, que deben considerarse más allá de una forma de “propaganda fascista que

buscaba adoctrinar a las mujeres sobre su papel complementario al del hombre” (2007, 203). En la misma línea, como señala la novelista, representaban para las mujeres una forma de evasión imprescindible para hacer frente a la vida cotidiana:

[c]uanto más desgraciadas se sintieran en la realidad, más necesitaban de aquella identificación con las heroínas inventadas por M.^a Mercedes Ortoll, M.^a Luisa Valdefrancos o Concha Linares Becerra, a las que cuando menos lo esperaban les llovía del cielo una ilusión que las hacía sentirse transfiguradas, distintas. El mago de esta alquimia, por supuesto, era siempre un hombre. (Martín Gaité 2018, 150)

Estas observaciones dan cuenta de la importancia que adquirió la novela rosa en el periodo, una cuestión que va más allá de lo anecdótico, pues estas obras constituyeron la base de la educación sentimental de las jóvenes del momento. Como señala Jennifer Smith,

[l]os regímenes fascistas del siglo XX dependían de arquetipos y mitos para fundar una realidad monolítica [...]. El caso de Franco no fue diferente. Bajo el franquismo, las historias de amor proporcionaban el mito, y con “el mito” quiero decir el “único mito”, de autorrealización femenina, en contraste con una variedad de posibles aventuras disponibles al héroe masculino, por lo menos a nivel imaginario. (2007, 206)

Estos textos no solo articulaban un discurso de género muy concreto, sino que constituían el punto de partida para las escritoras que, como Carmen Martín Gaité, comenzaban a desarrollar su proyecto creativo. De ahí que la voz femenina de *El cuarto de atrás* responda a dos intereses fundamentales: por un lado, subrayar el peso de las novelas rosas en este periodo, a las que se les reconoce su valor como un producto cultural que proporcionaba la evasión necesaria para hacer frente a la dura realidad; por otro, destacar la “artificiosidad de un género fosilizado que carece de verosimilitud” (Roger 1986, 121–122).

El carácter acrítico, e ilusorio, de estas novelas es un aspecto al que la protagonista hace referencia en múltiples ocasiones. En buena medida, C. responde al estereotipo de “mujer novelera”, pues aunque se presenta como una escritora entregada a la redacción de un texto en torno a sus propios intereses, su percepción de la realidad se encuentra aún condicionada por las lecturas que realizó durante su juventud. Por tanto, con frecuencia refiere episodios de este tenor: “aquello fue el éxtasis, la culminación de todas las novelas que habían alimentado mi pubertad, el lugar no era ya el mismo, se había convertido en el salón de un transatlántico, viajábamos al encuentro del infinito y las luces giraban, había desaparecido la mediocridad de la posguerra” (Martín Gaité 2018, 129). Es evidente, por tanto, la importancia de este corpus en la

vida de la protagonista —y de un gran número de mujeres de la posguerra española—, como un refugio frente a la realidad que, no obstante, acaba condicionando sus expectativas vitales.

Sin embargo, el personaje femenino de *El cuarto de atrás* no solo señala su interés por la lectura las novelas románticas, sino que, además, explica que ella también escribió, junto a una amiga, un relato de este tipo durante su adolescencia (Martín Gaité 2018, 137), lo cual reviste gran interés para valorar lo que supone *El cuarto de atrás* en el tránsito de “mujer novelera” a autora novelista. Como señalaba la propia Martín Gaité, existe una identificación plena de la protagonista con ella misma (2002, 259): tanto el interés de C. por la novela rosa como sus primeros acercamientos a la labor escritural —ambos mediatizados por la influencia que el género ejerció sobre ella— refieren las circunstancias de la propia autora, lectora de los títulos de Carmen de Icaza o de las hermanas Linares Becerra que cita C.

Es obvio entonces que la trayectoria literaria de la escritora se inicia condicionada por la influencia que estos textos ejercieron sobre ella, lo que explica su presencia en *El cuarto de atrás* con el propósito de reivindicar su importancia en los años posteriores a la guerra civil, pero también para subrayar su carácter artificioso y fosilizado, que reducía a las mujeres al desempeño de unos roles muy concretos, circunstancia que denuncia la protagonista en la novela: “una chica no podía salir al extranjero sin tener cumplido el Servicio Social o, por lo menos, haber dejado suponer, a lo largo de los cursillos iniciados, que tenía madera de futura madre y esposa, digna descendiente de Isabel la Católica” (Martín Gaité 2018, 118). Sin embargo, a pesar de la actitud crítica hacia este discurso de género que domina el texto, Martín Gaité no alcanza a proponer un nuevo modelo femenino, emancipado del perfil de la heroína de novela rosa. Esta posibilidad solo logrará concretarse, como se analizará a continuación, en *Nubosidad variable*.

En conclusión, resulta posible afirmar que *El cuarto de atrás* representa la evolución del proyecto creador de la autora, al tratarse de un texto en el que una voz femenina domina el espacio narrativo y en el que, además, se acude a procedimientos y estrategias característicos de la escritura femenina —aquí, fragmentación y oralidad— a través de los cuales se transgreden los códigos tradicionales del discurso histórico. Se propone, así, una visión de la Historia tan propia como alternativa, reflejo de una cosmovisión y un imaginario ausentes en el relato oficial, que, por lo mismo, revisa desde una perspectiva crítica el discurso identitario más establecido. Sin embargo,

aunque la novela supone un avance en el empleo de la ficción como un espacio de empoderamiento femenino, esta posibilidad no llega a conseguirse.

5. *NUBOSIDAD VARIABLE*: EL ENCUENTRO CON LA IDENTIDAD A TRAVÉS DE LA ESCRITURA

Nubosidad variable, publicada en 1992, surge del diálogo que Carmen Martín Gaité entabla con la ginocrítica tras su estancia en Nueva York en 1980, cuestión que aborda en su ensayo *Desde la ventana* (1987), en cuyo prólogo reflexiona ampliamente sobre las peculiaridades del discurso femenino. Como señala Barbara Zecchi, esta novela es el resultado de la aplicación de la teoría feminista a la praxis literaria (2006, 533) y representa la consolidación definitiva del proceso de autoafirmación feminista que la autora había ido desarrollando (Cruz 2002, 249). En este caso, la escritora emplea una serie de recursos para subvertir el discurso patriarcal (Cruz 2002, 249) y construir un relato cuyas protagonistas alcanzan “la plena realización a través de la interacción con otras mujeres y gracias a una escritura ‘diferente’ que se estable[ce] como ejercicio de autodescubrimiento sin la necesidad de una autorización patriarcal” (Zecchi 2006, 529).

Por tanto, *Nubosidad variable* supone la consolidación definitiva de una nueva forma de afrontar y entender la relación de las mujeres y literatura. La oposición entre lo masculino —asociado a la esfera de lo serio y trascendente— y lo femenino —vinculado con lo fantasioso, la evasión, lo folletinesco y lo inmanente— es superada en esta obra, en la que las mujeres se adueñan del discurso narrativo haciendo de él un espacio de búsqueda y encuentro con su propia identidad. Tanto la lectura como la escritura constituyen los ejes que atraviesan el texto, que, mediante las constantes reflexiones sobre la tarea creativa, adquiere un marcado carácter metaficcional. Sin embargo, estas apreciaciones no tienen un alcance tan técnico como ético (Cruz–Cámara 1999, 17), pues en *Nubosidad variable* importa cómo se narra porque del relato dependerá que las protagonistas encuentren su identidad.

La obra presenta a dos protagonistas, Sofía Montalvo y Mariana León, dos mujeres que habían sido amigas en su juventud y que se reencuentran, veinte años más tarde, en una galería de arte. Ambas parten de un sentimiento de soledad e incomunicación que las lleva a acordar recuperar su amistad a través de una relación epistolar, lo que les servirá para reflexionar acerca de su situación en ese punto de sus vidas y de cómo desean afrontarla. Sofía está atrapada en un matrimonio insatisfactorio

al que no se decide a poner fin; por su parte, Mariana, psiquiatra con una sólida carrera profesional, desconoce cómo enfrentarse a sus tormentosas relaciones con los hombres, a quienes idealiza con frecuencia. En este contexto, ambas se comprometen a reiniciar una correspondencia que, si bien no llega a ser efectiva —cada una recibe una única carta—, les servirá como estímulo para afrontar una tarea literaria —y de encuentro consigo mismas— que había sido relegada una y otra vez.

La circunstancia de partida de la novela posee numerosas implicaciones desde el punto de vista de la escritura femenina, siendo lo sustancial la manera en la que se afronta la relación de las mujeres con el universo literario. Como se ha señalado, en *Nubosidad variable* la tarea escritural se concibe como un espacio de búsqueda y encuentro con la identidad, un punto de arranque que neutraliza la tradicional imagen negativa de este binomio. En este caso, las dos amigas continúan escribiendo porque esta dedicación les proporciona un conocimiento sobre ellas mismas al que no habían accedido con anterioridad: “Yo no puedo dejar de escribir, es lo único que me cura, y además le tengo que llevar los cuadernos. El día que sea. Los escribo para ella, por gusto y porque le pueden ayudar a entender cosas que a las dos nos atañen” (Martín Gaité 1992, 301). Sin embargo, para que este proceso tenga lugar es necesario que se opere un cambio en la manera en que ambas conciben y sienten la literatura.

Para Sofía, su vínculo con las novelas está marcado por la fascinación que las letras y la fantasía ejercen sobre ella; ambos elementos son un lugar que le proporciona el refugio frente a su día a día, del que a menudo necesita desentenderse. Sin embargo, “este mundo de la fantasía, positivo en cuanto que enriquece la realidad cotidiana y ‘sensata’ con su dimensión lúdica, adquiere un carácter negativo cuando se convierte en medio de una realidad que no gusta y que da miedo enfrentar y cambiar” (Cruz-Cámara 1999, 19). En efecto, a través de los recuerdos que la propia Sofía va esbozando en sus diarios, se recogen numerosos episodios en los que la literatura le ha dado una posibilidad para evadirse, pero también para evitar problemas a los que no deseaba enfrentarse, como sucede con su matrimonio.

En consecuencia, sus relaciones personales —con Mariana, y, posteriormente, con su hija Encarna— se articulan a través de una serie de referencias y códigos literarios compartidos que constituyen una esfera de la que se sirve para olvidar la insatisfacción que le causa la vida diaria. Se aleja de la frustración que le genera su matrimonio a través de largas conversaciones con su hija, pero el amparo que encuentra en la literatura favorece que no afronte sus problemas cotidianos, lo que termina

conduciéndola a la profunda insatisfacción vital que constituye el punto de partida de esta obra. Por eso, como señala Ruth El Saffar, a través de este personaje la autora evidencia “that scape into fiction is not to scape at all” (1983, 188), pues supone cerrar los ojos a una realidad que debe afrontarse.

El punto de partida de este personaje resulta, en buena medida, similar al de la “mujer novelera”, pues encuentra en la ficción un espacio de evasión y, con frecuencia, proyecta estas lecturas sobre su propia existencia. Sin embargo, a pesar de estas similitudes, existe un distanciamiento fundamental respecto de las heroínas del siglo XIX: Sofía se adentra en el terreno de la escritura, un ámbito que les había sido prohibido a sus antepasadas decimonónicas. En este sentido, Raquel Medina y Barbara Zecchi señalan que personajes como Ana Ozores y Tristana constituyen “creaciones masculinas que representan el miedo de la sociedad burguesa finisecular a la mujer con los dedos manchados de tinta” (2002, 17), lo que termina relegándolas a un vínculo inmanente con la literatura. Por el contrario, aunque Sofía parte de unas condiciones similares, los términos en los que se va desarrollando su relación con lo literario se van transformando a lo largo de su vida:

En los meses que siguieron, dejé de inventar historias sentimentales de final más o menos feliz para anotar mis sensaciones de forma inmediata y descarnada. Me salían aforismos y poemas dedicados a mí misma [...]. Ése ha sido mi norte toda la vida, no convertirme en una mujer amargada, agarrarme a lo que sea para lograrlo. Y desde luego, no hay mejor tabla de salvación que la pluma” (Martín Gaité 1992, 210)

Estas afirmaciones demuestran cómo se subvierten en el texto los planteamientos más asentados en la novela decimonónica para presentar a una protagonista que termina rechazando los modelos literarios patriarcales y afronta la tarea escritural para encontrarse —y escribirse— a sí misma. Sin duda, el tránsito de la invención de “historias sentimentales de final más o menos feliz” a los “aforismos y poemas dedicados a mí misma” evidencia un cambio en la tarea artística de Sofía, sustancialmente recogido en el deseo de manifestar su propia voz en el relato. El encuentro no solo afecta a su escritura, sino también a su propia existencia, pues, como señala Barbara Zecchi, “en *Nubosidad variable*, los dos personajes femeninos consiguen al final prescindir de modelo literarios (no sólo románticos, sino también paradigmas realistas de mujeres que, a su vez, dependían de fantasías literarias románticas)” (2006, 530). De esta manera, se consolida una relación con la lectura y la escritura en la que estas actividades ya no tienen propósitos evasivos sino que

representan la asunción de su realidad, en la que estas mujeres se perciben como sujetos activos que comienzan a ser conscientes de su capacidad de transformación sobre sus propias vidas. A este propósito, el proceso de transformación de Sofía en su relación con la lectura se completa, precisamente, tras conocer un relato que su hija Encarna había escrito cuando era adolescente, al que el personaje se acerca con mirada diferente.

En efecto, este es un acontecimiento clave, pues motiva que Sofía abandone finalmente el hogar familiar. El cuento, protagonizado por un adolescente que escucha cómo sus padres discuten durante un viaje en coche, representa para el narrador la toma de conciencia de la mentira que supone su matrimonio y de su misma percepción idealizada. El texto deja conmovida a la protagonista, que refiere el episodio de la siguiente forma: “Salí de la lectura de ‘Exilio sin retorno’ como quien se despierta de una pesadilla, y aunque al mirar a mi alrededor no vi ningún incendio, mi alma se encontraba en llamas. La necesidad de ver a Encarna inmediatamente coincidía con el deseo fogoso y repentino de escapar de casa, de rebelarme contra la mentira, de romper amarras” (Martín Gaité 1992, 304). Como señala Cruz-Cámara, este relato expresa, de forma condensada, la vida de la protagonista; es un reflejo de su situación con su marido (1999, 20). Por lo mismo, este episodio significa el afianzamiento en el cambio del vínculo entre Sofía y la ficción, pues no solo ha dejado de constituir una forma de evasión, sino que termina conduciéndola a reflexionar sobre sus circunstancias y a poner fin a su matrimonio.

La relación de Mariana con la ficción se presenta en el texto de forma diferente, si bien, al igual que sucedía con Sofía, también evoluciona a lo largo de la obra. Este personaje representa la racionalidad, lo que contrasta con el carácter más fantasioso de su amiga, lo que llega a suponer un motivo de enfrentamiento entre ambas en su juventud. Sin embargo, el autocontrol e, incluso, la aparente frialdad de la psiquiatra forman parte del conjunto de conductas aprendidas —que, incluso, adquieren un carácter performativo— a través de las que encubre su dificultad para hacer frente a su vida y a sus relaciones amorosas. Mariana evita profundizar y reconocer los sentimientos —al contrario que su interlocutora—, lo que termina conduciéndola a un estado de soledad, incomunicación e insatisfacción vital. Inicialmente, se encuentra escribiendo un ensayo sobre el erotismo, pero no logra terminarlo; el comienzo de su correspondencia con Sofía supone afrontar su relación con la escritura de una forma distinta, alejándose de la objetividad y del análisis académico para comenzar a reflexionar sobre sus propias circunstancias vitales. Por eso, conforme se van

sucediendo las epístolas, Mariana afirma: “[n]ecesito más que nunca escribir, Sofía, pero del ensayo me he aburrido, ninguno de los comienzos me sirve, y ando buscando otros modelos literarios para dar salida a todo lo que tengo pendiente, me gustaría consultar contigo estas dificultades, que nos pusiéramos a hurgar en el montón de historias propias y ajenas que guardo sin entender” (Martín Gaité 1992, 190). Estos comentarios resultan, sin duda, muy significativos, pues no solo revelan que este personaje, al igual que le sucedía a su amiga, encuentra en la literatura una vía de comunicación y de reflexión sobre su propia identidad, sino que refieren la “búsqueda de otros modelos literarios”, un asunto fundamental en la escritura femenina en general y para el caso de Martín Gaité en particular.

En efecto, existe una necesidad de emprender una búsqueda de nuevos cauces expresivos para desarrollar una narración conforme a sus necesidades, tarea que no puede llevarse a cabo valiéndose de las estrategias narrativas características del discurso patriarcal. Mariana sabe que al tiempo que desarrolla su tarea creativa, define su propia identidad, pero también las características que debe presentar su escritura, como si ella misma diera forma al lenguaje con el que necesita escribirse:

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

Escribir le ha permitido a Mariana abandonar la sensación de soledad y aislamiento del comienzo de la obra, pero también es consciente de que le ha hecho conocerse y darse forma a través de un lenguaje propio. Es la suya una concepción del cuerpo como un espacio de sabiduría del que emana la escritura. En este punto, de acuerdo con Barbara Zecchi, Carmen Martín Gaité asociaría a este personaje con un intento de la escritura del cuerpo teorizada por Hélène Cixous (2006, 531), afirmación que encontraría su apoyo en las comparaciones que Mariana realiza entre la escritura y la sexualidad, al concebir la primera como un *strip-tease* solitario.

En cualquier caso, la relación que Sofía y Mariana mantienen con la literatura supera la tradicional imagen negativa, de modo que la creación de estos personajes supone un intento por parte de la autora de neutralizar la oposición entre lo masculino —asociado a la lectura y escritura trascendente— y lo femenino —lo inmanente—a

través de unos caracteres femeninos que no se adaptan a los códigos androcéntricos y que, por lo mismo, se adentran en el ámbito literario con pautas tradicionalmente reservadas a los varones.

Pero la transgresión del discurso patriarcal que se produce en *Nubosidad variable* se refiere también a “la subversión más profunda, metatextual, de sus estructuras” (Zecchi 2002, 249). Por lo tanto, resulta necesario analizar dos cuestiones de importancia en este aspecto: la organización del relato y el hecho de que recurra al género epistolar y al diario. Como ya se señaló con anterioridad, *Nubosidad variable* se conforma a partir de la relación epistolar que inician Sofía y Mariana tras un encuentro en una fiesta, si bien la correspondencia se interrumpe prácticamente al comienzo de la obra, como si este acuerdo únicamente hubiese servido como punto de partida para iniciar una tarea escritural que ambas desarrollan posteriormente en solitario.

Sofía protagoniza ocho capítulos en los que, a través de una serie de cuadernos que piensa compartir en el futuro con su interlocutora, desgrana algunas de las experiencias que ha vivido junto a Mariana, pero también las vivencias de los veinte años en los que no se han visto, así como aquellas que pertenecen a su realidad más inmediata. En la misma línea, su amiga recurre a la técnica epistolar para explicar las circunstancias en las que se encuentra y también algunos de los sucesos que han ido teniendo lugar a lo largo de su vida. En ambos casos, el origen del asunto remite a la búsqueda de interlocutor (como sabemos, uno de los núcleos fundamentales de la poética de la autora).

Para Escartín Gual, Martín Gaité concibe “la literatura como sucedáneo de una conversación en ausencia de ese oyente válido a quien contarle nuestro discurso interno, en un momento óptimo, con una predisposición adecuada por parte de quien escucha y en un lugar propicio” (2014, 578). Se trata de una idea conversacional de la escritura, en la que se sustenta, en definitiva, *Nubosidad variable* a través de este intercambio de cartas que se produce entre las protagonistas. Las dos amigas representan, la una para la otra, la interlocutora ideal a quien confiarle las preocupaciones que describen en sus textos. Sin embargo, son ellas mismas quienes terminan convirtiéndose en receptoras de sus propias misivas, como demuestra el hecho de que no lleguen a enviarlas. Por tanto, el interlocutor que persigue Martín Gaité es “ella misma y el modo de dialogar con su intimidad, la escritura” (Escartín Gual 2014, 583). En consecuencia, tanto Sofía como Mariana abordarán la actividad literaria tomando la interlocución como punto de

arranque, proceso que se completará cuando inicien —a través de la escritura— un diálogo consigo mismas que las hará transformarse en sus propias destinatarias.

En esa medida, “el tiempo real de la narración abarca alrededor de un mes, mientras que el tiempo ficticio de escritura comprende gran parte de sus vidas” (Cruz–Cámara 1999, 22), una circunstancia que resulta fundamental, pues esta escritura interactúa de forma directa con los acontecimientos que experimentan las protagonistas en el tiempo real de la narración, determinando finalmente lo que ocurrirá en el futuro. De hecho, el orden en el que se produce el relato de los sucesos anteriores no es cronológico, sino que se encuentra determinado por las emociones del presente, que retrotraen a los personajes a hechos concretos del pasado. Martín Gaité se vale, así, de uno de los recursos más característicos de la escritura femenina para reconstruir las vidas de Mariana y Sofía: la fragmentación, un aspecto del que la autora se ocupó en su conferencia “Mujer y literatura”:

La escritura femenina alude a un mundo fragmentario que, según metáfora de Natalia Ginzburg, nunca podrá quedar reflejado en un espejo de cuerpo entero, sino en añicos de espejos rotos, un mundo de vislumbres en cada uno de los cuales ya está la esencia de otra cosa, cortes laterales en una realidad que se nos escapa continuamente. (Martín Gaité 2002, 340)

Ciertamente, son estas características las que Martín Gaité traslada a la escritura de las protagonistas de *Nubosidad variable*, que van presentando en sus cuadernos y en sus cartas acontecimientos que no se articulan cronológicamente sino mediante una ordenación emocional. Así, las reflexiones de la novelista sobre la fragmentación se trasladan a la propuesta de escritura que Sofía le explica a su amiga:

Que todo en él —como verás algún día— va en plan añicos de espejo. No hay mal que por bien no venga. La historia de Guillermo no puede quedar reflejada en versión única y de cuerpo entero, como una novela rosa perfectamente inteligible e inocua. Se merece otro tratamiento [...]. Usaré la técnica del collage y un cierto vaivén en la cronología. (Martín Gaité 1992, 152–153)

Estas palabras revelan hasta qué punto la autora es consciente de los supuestos teóricos de la ginocrítica y los tiene en cuenta en su novela. Por eso, cuando Sofía emprende el relato de su historia de amor con Guillermo, rechaza los modelos literarios que ella como lectora había recibido —las novelas románticas— y decide comenzar una narración caracterizada por la fragmentariedad y el desorden cronológico. Así, como afirma Barbara Zecchi, la “[n]arración cronológica de los acontecimientos deja por lo tanto paso a una historia atemporal (o, como diría Julia Kristeva, a unos “temps des femmes”) en la que pasado y presente se alternan sin otra lógica (patriarcal) que la del

flujo del pensamiento” (2006, 530). Igualmente, en la importancia que Carmen Martín Gaité confiere al flujo del pensamiento se revela la influencia de Virginia Woolf, de la que afirmaba que había conseguido “elevator a lenguaje literario el habla de la mujer, incluyendo sus meandros, titubeos y distracciones. Lo cual indica explorar su vida interior, su experiencia del mundo” (2002, 336). Será precisamente este aspecto, junto con la desarticulación del orden cronológico, el que dé cuenta de una forma de narrar a través de la que se persigue el acercamiento a la intimidad femenina.

Esta fragmentación narrativa representa también, especialmente en el caso de Sofía, el rechazo a una aproximación a su identidad a través de aquellos acontecimientos —como el matrimonio o la maternidad— que, según el discurso de género, la definen como mujer. Por eso las referencias a su marido son escasas, pues el aspecto más significativo es la insatisfacción y la frustración que él le causa. El *yo* es el elemento nuclear del relato y su relación con Eduardo sólo adquiere sentido en la medida en que explica el presente de la protagonista. Por tanto, los fragmentos que Sofía va recuperando en su “cuaderno de deberes” responden más bien a una ordenación emocional y a un intento de rescatar aquello que considera importante de una masa uniforme de sucesos que apenas es capaz de recordar.

En definitiva, este procedimiento a través del que se construyen los relatos de ambas protagonistas se desvincula del discurso patriarcal al rechazar el orden cronológico y lineal y proponer un relato en el que su identidad queda definida al margen de los roles tradicionales. En consecuencia, no se acepta que la respuesta a quiénes son se determine a partir de una serie de acontecimientos y experiencias que, como le sucede a Sofía, a menudo permanecen confusos y de los que ella misma se ve obligada a rescatar lo significativo y lo importante:

Los gusanos verdes son las horas muertas, las horas podridas de mi vida entera, horas gastadas en sortear los escollos de la realidad para aprobar materias que no me acuerdo de qué trataban, en las que ni siquiera me doy por examinada, a pesar de haber lidiado tanto con ellas [...]. Se estudiaban para la nota. No eran optativas. Aprobado en hija de familia. Aprobado en noviazgo. Aprobado en economía doméstica. Aprobado en trato conyugal y en deberes para con la parentela política. Aprobado en partos. Aprobado en suavizar asperezas, en buscar un sitio para cada cosa y en poner al mal tiempo buena cara. Aprobado en maternidad activa, aunque esta asignatura, por ser la más difícil, está sometida a continua revisión [...]. [S]e parecen a los problemas de logaritmos en una cosa: en que de una vez para otra ya no se sabe cómo se resolvieron, ni por qué los tenía uno que resolver. Gusanera gris y gusanera verde de conocimientos borrosos, discutibles, agobiantes. (Martín Gaité 1992, 116)

Estas consideraciones expresan un cuestionamiento del discurso de género vigente y, por tanto, facilitan las razones para entender la necesidad de construir un relato en el que la protagonista pueda emprender una búsqueda alejándose de “los gusanos verdes [...], las horas podridas de mi vida” (Martín Gaité 1992, 116), es decir, del conjunto de sucesos que se vería obligada a relatar si desease adaptarse a los moldes literarios androcéntricos.

Sin embargo, la ruptura del discurso patriarcal no solo se consigue mediante el quiebro cronológico de los acontecimientos, sino que, en *Nubosidad variable*, Carmen Martín Gaité acomete una resignificación de los espacios, al rechazar la asociación de la esfera pública con lo masculino y de la privada con lo femenino. Tanto Sofía como Mariana siempre manifiestan interés por dejar constancia del lugar en el que están escribiendo. Mariana comienza su primera carta de la siguiente forma: “A pesar de los años que hace que no te escribo una carta, no he olvidado el ritual a que siempre nos ateníamos [...]. Luego, dar noticia un poco detallada de ese lugar, igual que se describe previamente el escenario donde va a desarrollarse un texto teatral” (Martín Gaité 1992, 20). Los espacios a los que aluden las protagonistas son habitualmente atmósferas cotidianas —una habitación, un despacho, el vagón de tren en el que viaja Mariana—, ambientes que se resemantizan, puesto que no se encuentran tradicionalmente asociados con la tarea escritural. Por tanto, con el peso que adquieren en la narración, la autora neutraliza, de nuevo, la dicotomía que asimilaba la escritura seria y trascendente con lo público —y por extensión con lo masculino—, mientras que el ámbito doméstico —vinculado con lo femenino— se asociaba con un espacio menor carente de interés desde un punto de vista artístico.

Este asunto ya fue abordado por Martín Gaité en el prólogo a la obra *Desde la ventana*, donde afirmó: “Y lo que desde luego me parece indudable es que un texto femenino puede proporcionar claves acerca de determinados puntos de vista avalados por una peculiar experiencia de la vida” (Martín Gaité 1987, 14). Son estas consideraciones teóricas las que se proyectan en la importancia de los espacios en *Nubosidad variable*, pues tanto Sofía —sobre todo— como Mariana escriben desde atmósferas cotidianas y domésticas, lo que viene determinado por sus experiencias vitales concretas y desvincula su perspectiva de la mirada totalizadora y omnisciente característica del discurso literario hegemónico. De esta forma, Carmen Martín Gaité emprende un proceso de revalorización del punto de vista que se obtiene desde la esfera

doméstica, anteriormente vinculada con una mirada parcial y femenina que no tenía cabida en el discurso literario.

No obstante, el cuestionamiento de la división entre lo público y lo privado no se produce únicamente a través de la reivindicación del espacio doméstico como marco para la creación artística, sino que también se lleva a cabo mediante el estilo —epistolar y diarístico— con el que se le da voz a los personajes. Carmen Martín Gaité había reflexionado en profundidad sobre la trascendencia de estos géneros—secularmente vinculados con la escritura femenina— en su ensayo *Desde la ventana*, donde señaló que “la forma epistolar ha debido ser para las mujeres la primera y más idónea manifestación de sus capacidades literarias” (Martín Gaité 1987, 47), si bien también indicó la existencia de “otra modalidad también muy grata a la mujer introvertida: la del diario íntimo” (Martín Gaité 1987, 47).

Mercedes Arriaga reflexiona sobre el alcance de las cartas y los diarios en su ensayo *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*, para explicar lo siguiente:

La discusión sobre la oposición literario–no literario reproduce en parte la de público–privado [...]. De hecho, algunos géneros autobiográficos como los que aparecen bajo el título de autobiografía, confesiones o memorias han entrado, por su dimensión pública, en el ámbito de la literatura, mientras otros géneros, como los que se presentan bajo etiquetas como ‘diario’ o ‘cartas’, ‘cuadernos de apuntes’, se colocan en una zona límite entre lo literario y lo no literario, por su dimensión privada. (2001, 18)

Por tanto, Carmen Martín Gaité utiliza en *Nubosidad variable* dos géneros que, por su vinculación con el ámbito privado, se han situado en la frontera entre lo literario y lo no literario, una dicotomía que la autora desea quebrar al emplearlos con un claro propósito artístico, convencida, como la profesora Arriaga, de que “los textos autobiográficos [...] revalorizan historias de gente cualquiera, cuyo destino no es el heroísmo, sino el de la normalidad, y en este sentido proponen, en alternativa al modelo heroico, un modelo doméstico” (2001, 22). La elección de estos géneros se encuentra, entonces, determinada por un claro propósito de la autora: poner en valor una forma de escritura que, por su vinculación a lo privado —a lo doméstico y, por extensión, también a lo femenino—, había quedado desplazada del canon literario. El relato destruirá finalmente esta división cuando, en las últimas páginas, las protagonistas recopilen los textos que han ido escribiendo para publicar con ellos una novela que lleve por título *Nubosidad variable*, y que, por tanto, será recibida en el ámbito de lo público.

Como destaca Barbara Zecchi, “si el género epistolar y el diario correspondían a una escritura que en el pasado había encerrado a la mujer dentro de modelos literarios

de servilismo amoroso, Carmen Martín Gaité entreteje dichos estilos, para desvincularlos precisamente de sus connotaciones tradicionales” (Zecchi 2006, 530). En efecto, la autora no recurre a estas modalidades textuales para reproducir las pautas establecidas, sino que las emplea para reivindicar la presencia de una mirada y un mundo ausentes en la literatura y, en consecuencia, aportar “un tipo de identidad más adecuada y reconocible por las mujeres reales” (Arriaga Flórez 2001, 23) a la vez que “contrasta con la idealización de la mujer, que domina en otros géneros de discurso” (Arriaga Flórez 2001, 23).

Sin embargo, Martín Gaité no solo subvierte el discurso patriarcal a través de las estrategias que se han ido refiriendo, sino que existe otro elemento de fundamental consideración al respecto: el código. Como ya se apuntó, la propuesta de Mariana León remite a la escritura del cuerpo teorizada por Hèlène Cixous, si bien, como señala Carmen Servén, las relaciones más íntimas que se dan en esta obra, es decir, aquellas que se producen entre mujeres —Sofía y Mariana, Sofía y su hija Encarna— se “manifiestan en el hecho de compartir un código privado, al margen del castellano común y corriente, sean los elementos de este código de procedencia inequívocamente literaria o no” (1998, 237).

Una vez más, las reflexiones teóricas de la autora, surgidas de su aproximación a la ginocrítica durante su estancia en Nueva York, se vinculan de forma directa con *Nubosidad variable*, pues en ella la novelista “ha sabido replantear un problema que reclama interés preferente en otras novelas de escritoras españolas durante los años ochenta: la tradicional carencia femenina de un lenguaje propio con el que dar expresión a su experiencia” (Servén 1998, 239). Martín Gaité logra recrear este lenguaje propio en la comunicación privada de las mujeres de la obra y lo hace, fundamentalmente, a través de dos vías: una serie de códigos compartidos y un conjunto de referencias cotidianas comunes que resultan incomprensibles para el resto.

En primer lugar, es necesario señalar que los propios personajes “son conscientes de que su relación afectiva descansa en un código común” (Servén 1998, 238). La relación que Sofía y Mariana habían mantenido en su juventud estaba construida, en buena medida, a partir de referencias literarias compartidas, a través de las cuales habían creado un universo propio. Mariana se refiere con frecuencia a su amiga como “mi buen Per Abat” (Martín Gaité 1992, 59) y ambas recuerdan al duendecillo Noc, un personaje inventado por Sofía del que imaginaban que se metía en su cuerpo y le proporcionaba la inspiración para sus narraciones infantiles (Martín Gaité

1992, 58). Sofía recuperará más tarde esta figura en su relación con su hija Encarna: “Y en los días sucesivos yo le hablé de Mariana. Y de Noc. Aquel verano revivió Noc” (Martín Gaité 1992, 290).

Este conjunto de referencias literarias sirve, pues, para articular un código propio que en ningún caso conocen otras personas: “a veces, cuando estábamos en grupo y alguna de las frases que se decían rozaba nuestro código de sobreentendidos, la mirada risueña y cómplice que intercambiábamos mi hija y yo me pagaba de otras fatigas” (Martín Gaité 1992, 291). Por tanto, no solo es importante el ámbito compartido, sino también la necesidad —ya aludida por Martín Gaité en su ensayo *Desde la ventana* (1987, 16)—de hacer frente al silencio con él.

Esta cuestión está muy presente en *Nubosidad variable*, pues Sofía vuelve a recurrir al empleo de un lenguaje propio con su hija cuando comienza a ser consciente de la insatisfacción ante su matrimonio y de la soledad que experimenta junto a su familia en unas vacaciones en las que se encuentra desplazada del resto. Una vez más, Martín Gaité quiebra la tradicional distinción entre la esfera pública, masculina, y la privada, femenina. Esta dicotomía se mantiene al principio, ya que Sofía únicamente acude a él con Mariana o con su hija pequeña, pero todo cambiará cuando comience a emplearlo para escribir.

En la misma línea, la afición de Sofía por los juegos de palabras la lleva a inventar numerosos términos —vinculados con realidades cotidianas— que también comparte con otras mujeres. En esto, como en lo relativo a la narración fragmentaria, la autora se encuentra influenciada por Natalia Ginzburg, algo que Sofía hará expreso al afirmar en las primeras páginas de la novela: “es una frase correspondiente a lo que llama Natalia Ginzburg ‘léxico familiar’ (Martín Gaité 1992, 18). Así, la protagonista denomina al baño de su casa “el Escorial” (Martín Gaité 1992, 73), al piso en el que viven sus hijos “el refu” (Martín Gaité 1992, 42) y a quienes se dedicaban a copiar apuntes durante sus años de estudiante como “copioamanuense inferior” (Martín Gaité 1992, 232). En todos los casos, estos términos que se van articulando a lo largo de la narración “no solo define[n] en la novela la pertenencia a un colectivo ligado por el afecto y lo cotidiano: sirve además para mostrar que quienes no lo usan se instalan voluntariamente al margen” (Servén 1998, 238). Por lo mismo, el progresivo distanciamiento entre Sofía y su marido se reflejará en sus diferencias lingüísticas: por ejemplo, cuando la protagonista le menciona a Eduardo un heterónimo de Pessoa, él no la entiende:

—[...] Delegas en otro para que otro cuente lo que te pasa, y ese otro, que también eres tú, lo mira todo desde fuera. Luego, cuando quieres recordar, se ha separado de ti y acaba existiendo. Fue lo que les pasó a Álvaro de Campos y Alberto Caeiro.

Me miraba cada vez más inquieto.

— ¿A quiénes?

— Dos de los heterónimos de Pessoa. Y había otro también... ¿Cómo se llamaba el otro?

— No sé, ¡qué humor tan raro tienes! (Martín Gaité 1992, 197–198)

Diálogos como el anterior, en los que se evidencia que entre Sofía y su marido no existen referencias literarias comunes ni un código cotidiano compartido, resultan frecuentes en la obra. De hecho, este distanciamiento se manifiesta ya al comienzo de *Nubosidad variable* cuando Eduardo le pide a su esposa que no acuda a una fiesta “disfrazada de pordiosera” (Martín Gaité 1992, 18). En ese momento, ella recuerda cómo, cuando se conocieron, esta misma expresión era empleada por su marido de forma positiva: “o sea que ‘ir de pordiosera’ llegó a desembocar en una especie de piropo; yo era ‘la pordio’, y me encantaba serlo. Ahora la expresión, evidentemente, se había vaciado de aquella carga semántica” (Martín Gaité 1992, 18). La divergencia lingüística entre los personajes representa, pues, un aspecto fundamental en el texto para comprender las relaciones afectivas; el distanciamiento que se produce en la pareja se manifiesta a través del desplazamiento semántico de un término concreto perteneciente al lenguaje familiar del matrimonio.

Eduardo también emplea palabras pertenecientes a un ámbito que es despreciado por la protagonista: los negocios. Desde el inicio, todos los elementos que se relacionan con este personaje —comportamiento, aspecto físico, lenguaje— lo definen como un hombre obsesionado con el dinero, circunstancia que, nuevamente, se remarca a través del léxico y de las diferencias lingüísticas con respecto a Sofía, que referirá lo siguiente acerca de una de las fiestas a las que acuden juntos: “Se oían bastante las palabras tema, problemática, cotización, proyección de futuro, coyuntural y obsoleto. Pero sobre todo kilos” (Martín Gaité 1992, 86). Por tanto, el código se vuelve un elemento fundamental para evidenciar las diferencias que existen entre ambos personajes y la progresiva separación emocional que tiene lugar entre ellos.

Barbara Zecchi señala que “Carmen Martín Gaité establece en su novela una clara oposición entre la cultura del dinero (lengua masculina) y la lengua de la madre” (2006, 532), a la que no solo recurre para referirse a una realidad que le resulta propia, sino también como una forma de resistencia ante unas circunstancias que a menudo se presentan como hostiles e insatisfactorias. La protagonista se vale del lenguaje para

trasladarse a un mundo de evasión, construido a partir de lecturas, referencias literarias y una interpretación propia de la realidad y que, posteriormente, se transformará en el código del que se valdrá para escribir, lo que constituye un cambio sustancial, el paso de la evasión a la búsqueda de la identidad, pues este lenguaje le permite reflejar en sus cuadernos la realidad tal y como la percibe.

Por tanto, como se había comentado anteriormente a propósito de los espacios y de los géneros empleados en la narración, en *Nubosidad variable* se produce una continua subversión del discurso literario patriarcal; al construir la obra a partir de elementos que tradicionalmente se habían encontrado desplazados del canon, la novelista también logra su revalorización. Esto es lo que sucede en el caso del léxico familiar y privado, que tanta importancia adquiere en la obra, pues Martín Gaité eleva este código femenino —relacionado con lo familiar, lo doméstico, lo privado, en definitiva, subordinado al anterior— a la categoría de lenguaje artístico.

Otro aspecto acerca del que Martín Gaité reflexionó en diversas ocasiones, igualmente activo en *Nubosidad variable*, es la ansiedad de autoría. Como ella misma refiere en el prólogo a *Desde la ventana*, la escritora conoce las teorías de Sandra Gilbert y Susan Gubar acerca de este asunto: “mientras la ansiedad experimentada por el escritor le espolearía a un combate con sus precursores del cual saldría fortalecido en su autoestima, la ansiedad de la mujer en busca de raíces o de reivindicaciones tendería a eliminar su propósito creador o incluso a anularlo” (Martín Gaité 1992, 14).

En *Nubosidad variable*, la reflexión de los personajes acerca de cómo deben escribir es un tema recurrente. Inicialmente, tanto Sofía como Mariana acuden a los modelos literarios patriarcales, como demuestra su afición a las novelas románticas. Sin embargo, según se transforman en autoras de sus propios textos, comienza a surgir en ellas una necesidad de encontrar nuevas formas de expresión, así como una filiación con escritoras anteriores. Cuando Mariana comprende que el ensayo que se encuentra escribiendo no da respuesta a sus inquietudes y necesidades vitales, se fija en el diario de Katherine Mansfield que descansa sobre su mesita de noche. A continuación, afirma: “necesito más que nunca escribir, Sofía, pero del ensayo me he aburrido, ninguno de los comienzos me sirve, y ando buscando otros modelos literarios para dar salida a todo lo que tengo pendiente” (Martín Gaité 1992, 190).

Esta búsqueda de nuevas propuestas está estrechamente ligada a la construcción de una genealogía. Surgen, así, las alusiones a Carmen Laforet —“Recuerdo que iba llorando de rabia por la calle Aribau, mirando hacia los balcones y acordándome de

Andrea, la protagonista de Carmen Laforet” (Martín Gaité 1992, 215) — y, desde el comienzo de la obra, las referencias a Emily Brönte y *Cumbres borrascosas* (Martín Gaité 1992, 17). Las constantes menciones a obras escritas por mujeres pueden interpretarse como una muestra de necesidad autoafirmativa que pondría a la escritora en contacto directo con la tesis de Gilbert y Gubar.

Finalmente, nos ocuparemos de los aspectos relativos a la forma en la que se presenta la tarea de escribir en *Nubosidad variable* —una de las cuestiones nucleares—, un tema al que Carmen Martín Gaité aludió en su conferencia “Mujer y literatura”. Para ella, la tarea escritural requiere una soledad que resultaba muy difícil de alcanzar para las mujeres, circunstancia que también se encuentra presente en la novela (Martín Gaité 2002, 330). Como indica la autora (lo hemos visto ya con anterioridad, a propósito de *Entre visillos*), desde su juventud había sido consciente de la necesidad de contar con cierta independencia para dedicarse a leer y escribir. Sin embargo, sabía que este hecho generalmente provocaba recelo y sólo les estaba permitido —en determinados momentos— a las religiosas. En el resto de los casos, las mujeres que deseaban mantener un espacio propio para encontrarse a solas eran consideradas “raras” (Martín Gaité 2002, 330).

En consecuencia, era muy difícil disponer de un cuarto propio para aquellas mujeres que deseaban dedicarse a la escritura. Carmen Martín Gaité desarrolló estas reflexiones tras la lectura de *Una habitación propia* (1929), durante su estancia en el Barnard College. A propósito de ese momento vital, y después de acercarse al ensayo de Virginia Woolf, decía la autora:

Tal vez mi identificación con el texto de Virginia requiere una explicación de las circunstancias en que lo leí [...]. [P]or primera vez, vivía completamente sola en un apartamento de la calle 119, sin tener que dar cuentas a nadie de mi tiempo libre, que era mucho, ni sentirme interferida por requerimientos o problemas de seres humanos vinculados a mí. Y, sin embargo, los echaba de menos, porque la independencia siempre ha sido arma de dos filos para la mujer. (Martín Gaité 1987, 10)

Estas reflexiones acerca de las circunstancias en las que las mujeres afrontaron la escritura —y también las condiciones particulares de la propia autora— motivan que la relación que se establece entre las protagonistas de la novela y la práctica escritural adquiera unas características concretas. Ambas manifiestan una relación conflictiva con la soledad, muy vinculada con el conflicto respecto a la independencia que refiere Martín Gaité. Por ejemplo, Sofía escribe con gran intensidad en su juventud, durante los meses en los que pierde el contacto con su amiga Mariana. Es la soledad a la que se

enfrenta en este periodo la que le lleva a la escritura: “Cuando me encerraba con mis libros en casa o en un rincón de la biblioteca del Ateneo, la necesidad de explorar aquel vacío en que me había sumido la ausencia de Mariana arrasaba mis propósitos de estudio y desembocaba en balbuceos poéticos a través de los cuales me parecía estar tocando la entraña del mundo” (Martín Gaité 1992, 210). Por tanto, la escritura nace en ella de la incomunicación y del aislamiento, pero también se identifica en el texto la necesidad de buscar un espacio propio en el que desarrollar su trabajo —la habitación, el Ateneo—, lo que resultará una constante en la vida de la protagonista.

Por el contrario, su actividad creativa se interrumpe cuando se casa con Eduardo: “Me casé embarazada de tres meses [...]. Yo tenía muchas náuseas. Había dejado completamente de escribir” (Martín Gaité 1992, 201). Sofía representa, pues, el conflicto entre el modelo de feminidad hegemónica que aparentemente parece encarnar en la novela —la causa que termina sumiéndola en una profunda insatisfacción— y sus deseos de libertad e independencia. Esta tensión se proyecta en los espacios; por eso cuando vuelve a escribir —tras recibir la primera carta de Mariana—, se retira a una habitación propia y deja de dormir con su marido:

Desde que la recibí duermo en la cama turca del cuarto de Amelia, porque me quedo escribiendo y mirando papeles viejos hasta muy tarde [...]. Ni siquiera ha sido una decisión quedarme aquí [...]. Vino rodado, como todo lo que vale la pena, como cualquier cambio revolucionario de puro simple, inconcebible antes de surgir. Pues nada, he abandonado la alcoba conyugal, así como suena. (Martín Gaité 1992, 196–197)

Una vez más, resulta inequívoca la influencia de *Una habitación propia*, puesto que el texto traslada las circunstancias mencionadas por Virginia Woolf en su ensayo al problema que experimenta Sofía.

Sin embargo, esta soledad no siempre es vivida de forma positiva, como refería Carmen Martín Gaité en su prólogo a *Desde la ventana* (1987, 10). En *Nubosidad variable* este lado del conflicto se expresa a través de Mariana, una mujer que, al contrario que Sofía, tiene una prestigiosa carrera profesional, aunque, a menudo, se siente sola, lo que la conduce a idealizar sus relaciones sentimentales. Este es, de hecho, uno de los núcleos de sus meditaciones: “Entre mis carpetas de la mesa supletoria, la que lleva el letrero de ‘Soledad femenina’ es la que más abulta, y a la que acaban yendo a parar casi todos los apuntes de clasificación dudosa” (Martín Gaité 1992, 318). Finalmente, como señala Carmen Servén, esta dificultad no es superada a través del “emparejamiento intersexual clásico en la novela del siglo XIX y aún en diversas

modalidades narrativas —novela rosa, por ejemplo— del siglo XX: los dos personajes centrales superan su soledad, no por medio del amor intersexos, sino del ejercicio de la escritura” (1998, 240).

En conclusión, *Nubosidad variable* es la novela con la que Carmen Martín Gaité logra que los personajes femeninos se apropien del espacio narrativo, deshaciendo la dicotomía tradicional entre el discurso masculino —trascendente— y el femenino, vinculado con lo inmanente. Sin embargo, lo fundamental de la obra no reside únicamente en la articulación de dos voces femeninas que se sitúan en el centro del relato, sino en subvertir todos los elementos característicos del discurso patriarcal — lenguaje masculino, omnisciencia y orden cronológico— para que las mujeres no solo tengan *una voz* en el relato, sino *su propia voz*. *Nubosidad variable* representa, así, la consolidación del deseo de la búsqueda de un espacio propio en la ficción por parte de las autoras de posguerra que, si bien se puede considerar que ya se había iniciado con la publicación de *Nada*, no se consolida hasta mucho más tarde.

En la misma línea, es necesario volver a poner de relevancia la deuda de la escritora con la ginocrítica y el feminismo de la diferencia. Así, como se ha ido revelando a lo largo del análisis, esta obra constituye el resultado de su contacto con la ginocrítica durante su estancia en el Barnard College en 1980 —cuestión recogida en el prólogo de su ensayo *Desde la ventana*, al que se ha aludido con frecuencia—, que la llevó a Virginia Woolf, Elaine Showalter o Sandra Gilbert y Susan Gubar, mencionadas todas ellas por la autora (Martín Gaité 1987, 10–18). Igualmente, las teorizaciones de Hélène Cixous sobre el lenguaje del cuerpo o los aspectos relativos al “tiempo de las mujeres” desarrollado por Julia Kristeva también se aplican en la narración (Zecchi 2006, 530). Por tanto, *Nubosidad variable* representa la ficción como un espacio de empoderamiento femenino al que, por primera vez, las mujeres pueden acceder para emprender la búsqueda de su verdadera identidad.

6. CONCLUSIONES

Carmen Martín Gaité se enfrentó a las dificultades de ser mujer y novelista durante un periodo en el que el discurso de género del régimen franquista hacía aún más compleja esta circunstancia. Sin embargo, a lo largo de su trayectoria narrativa, la autora logró hacer de la ficción un espacio de empoderamiento en el que reflejar su propia voz —sin asimilar los códigos del discurso masculino— mediante el empleo de una serie de estrategias que le permitieron neutralizar la tradicional dicotomía que

vinculaba los discursos elevados y trascendentes con lo masculino, mientras que lo inmanente permanecía asociado a lo femenino.

En la primera de las novelas que se han abordado en este análisis, *Entre visillos*, la autora se enfrentaba a la tarea escritural en un tiempo en el que las mujeres se encontraban relegadas a los roles tradicionales de esposa y madre, desde los que definían su identidad. En ese momento, la publicación de *Nada* (1945), de Carmen Laforet, inició un camino para que otras escritoras pudiesen comenzar a distanciarse de los moldes literarios de las novelas rosas de Carmen de Icaza o de las hermanas Linares Becerra, rechazando sus esencialismos en un intento de reflejar de manera realista las experiencias cotidianas de las mujeres del periodo. *Nada* supuso, así, la irrupción de un nuevo modelo de protagonista femenina, “la chica rara”, en palabras de la propia Martín Gaité, cuyo modelo actuaría sobre Tali, la protagonista de *Entre visillos*.

Esta obra representa un punto de partida fundamental en la trayectoria narrativa de la autora, pues simboliza la nueva forma de escribir de la primera generación de mujeres novelistas de la posguerra española. Supuso el primer paso de la escritora para transitar el camino del estereotipo de “mujer novelera” para convertirse en autora novelista. Sin embargo, a pesar de los avances que se produjeron en este primer periodo, las dificultades a las que se enfrentó Martín Gaité fueron múltiples; por eso desarrollaría una serie de estrategias narrativas —la presencia de una figura masculina que legitimase las aspiraciones de la protagonista o el discurso a doble voz— que le permitiesen reflejar la cosmovisión femenina. Asimismo, se presenta en la narración una voz de mujer, cuya relevancia es aún escasa respecto al narrador omnisciente y al masculino, que adquieren una presencia mucho mayor en el relato. Además, esta voz —al contrario de lo que sucede en obras posteriores— adquiere un valor testimonial, desvinculándose del proceso de búsqueda identitaria que acometen las protagonistas de *El cuarto de atrás* o de *Nubosidad variable*. De hecho, la presencia de Tali se diluye conforme avanza la narración, de manera que al final sus expectativas se conocen a través del narrador omnisciente. Por tanto, la voz femenina sirve sobre todo para manifestar en el relato la tensión que las mujeres experimentan entre sus propios deseos y las leyes del exterior, sin que la autora se muestre capaz de proporcionar una solución al conflicto.

La novela estudiada en segundo lugar, *El cuarto de atrás*, publicada en 1978, supone un avance en la consolidación del espacio ficcional como una forma de empoderamiento femenino; Carmen Martín Gaité se vale de él para llevar a cabo la revisión de la posguerra a través de sus propios recuerdos, un proyecto a través del que

recupera el imaginario femenino del periodo, ausente de la historiografía tradicional y mediante el que realiza un cuestionamiento del relato hegemónico y asociado con la única verdad posible. En este caso, recurre a una serie de procedimientos característicos de la escritura femenina a través de los que subvierte los códigos patriarcales que han regido la configuración de la narración oficial. Por tanto, existen dos aspectos fundamentales que distancian esta obra de *Entre visillos*: por un lado, la voz femenina domina la diégesis, desapareciendo la doble voz a la que la autora se había obligado a recurrir en la novela anterior; por otro lado, el propósito que se persigue con el texto evidencia que Carmen Martín Gaité se distancia por completo de las reglas que rigen el discurso masculino y acude a la fragmentación, a las experiencias cotidianas y a la oralidad como recursos que le permitan construir un relato que responda a sus propios intereses.

En consecuencia, resulta posible afirmar que en este segundo texto la autora se encuentra mucho segura dentro del espacio ficcional, lo que le permite avanzar hacia el empleo de la escritura como una estrategia de autodescubrimiento y definición del yo que es lo que supone, en definitiva, la revisión del pasado adoptando de manera consciente el punto de vista femenino —y feminista— desde el que se presenta la narración. Sin embargo, como se señaló en el análisis del texto, Carmen Martín Gaité recurre todavía a ciertas estrategias —como la presencia de un interlocutor masculino o la definición del relato como novela fantástica— a través de las que busca legitimar el proyecto que desarrolla en *El cuarto de atrás*.

Por último, *Nubosidad variable* representa la consolidación definitiva de la ruptura de la dicotomía masculina y femenina en lo que se refiere a la práctica escritural. En este caso, Carmen Martín Gaité no solo no se ve obligada a desarrollar estrategias a través de las que legitimar una presencia femenina en el texto, sino que la narración está absolutamente dominada por dos mujeres a través de las que se defiende la posibilidad de emplear la literatura para definirse —y escribirse— a sí mismas. Como se fue señalando a lo largo del estudio, la novelista concebía la práctica escritural como un diálogo con un interlocutor ideal al que debía tratar de interesar con su relato. Sin embargo, *Nubosidad variable* significa la superación de esta teoría, pues la idea que subyace al texto es que cada mujer es su propia interlocutora, la persona con quien tiene que establecer su propio diálogo para definir su identidad. Así, la escritura pasa a representar la vía que hace posible este encuentro; en resumen, esta novela representa la el final exitoso del largo proceso que se había iniciado en los comienzos narrativos de

Carmen Martín Gaité: su transformación de “mujer novelera” —los términos en los que la sociedad patriarcal había definido la relación entre mujeres y literatura— en autora novelista.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes. 2001. *Mi amor, mi juez: alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos.
- BEAUVOIR, Simone de. 2018. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- BELLVER, Catherine C. 2005. “Las ambigüedades de la novela feminista española”. *Letras Femeninas* 31 (1): 35–41.
- CARBONELL, Neus. 2000. “Feminismo y postestructuralismo”. En *Feminismo y crítica literaria*, editado por Marta Segarra y Àngels Carabí, 31–69. Barcelona: Icaria.
- CATELLI, Nora. 2001. *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*. Barcelona: Anagrama.
- CIXOUS, Hélène. 1995. *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos.
- CRUZ-CÁMARA, Nuria. 1999. “Nubosidad variable: escritura, evasión y ruptura”. *Hispanófila* 126: 15–24.
- . 2003. “‘Chicas raras’ en dos novelas de Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet”. *Hispanófila*, 139: 97–110.
- CRUZ, Jacqueline. 2002. “Replegando la voz: Carmen Martín Gaité y la cocina de la escritura”. En *Sexualidad y escritura (1850–2000)*, editado por Raquel Medina y Barbara Zecchi, 249–269. Barcelona: Anthropos.
- EL-SAFFAR, Ruth. 1983. “Liberation and the Labyrinth: a Study of the Work of Carmen Martín Gaité”. En *Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, editado por Mirella Servodidio y Marcia L. Welles, 185–196. Lincoln: Society of Spanish and Spanish–American Studies.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat. 2014. “Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica”. *Revista de Literatura*, 76 (152): 575–603.
- FOLGUERA CRESPO, Pilar. 1997. “Revolución y Restauración. La emergencia de los primeros ideales emancipadores (1868–1931)”. En *Historia de las mujeres en España*, editado por Elisa Garrido, 451–492. Madrid: Síntesis.
- GILBERT, Sandra y Susan GUBAR. 1998. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN GAITE, Carmen. 1987. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa–Calpe.
- . 1992. *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama.
- . 1994. *El cuento de nunca acabar*. Barcelona: Círculo de lectores.
- . 2001. *Entre visillos*. Madrid: Destino.

- . 2002. *Pido la palabra*. Barcelona: Anagrama.
- . 2008. *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- . 2018. *El cuarto de atrás*, editado por José Teruel. Barcelona: Cátedra.
- NASH, Mary. 1995. “Identidades, representación cultural y discurso de género en la España Contemporánea”. En *Cultura y culturas en la historia*, editado por P. Chalmeta y F. Checa Beltrán, 191–203. Salamanca: Universidad.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. 2001. “Introducción literaria”. En *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes para la historia de las mujeres*, coordinado por Cristina Segura Graíño, 19–47. Madrid: Narcea.
- RIDDEL, María del Carmen. 1988. “La escritura femenina en la posguerra española: Análisis de novelas escogidas de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga”. Tesis doctoral. Universidad de Ohio. Consultada el 10 de abril de 2019.
https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu148758760413332&disposition=inline.
- ROGER M., Isabel. 1986. “Recreación crítica de la novela rosa en *El cuarto de atrás*”. *Romance Notes*. 27 (2): 121–126.
- ROMANO, Marcela. 1995. “‘*El cuarto de atrás*’ de Carmen Martín Gaité: una poética del margen”. *Confluencia*. 10 (2): 23–34.
- . 1999. “*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité: otra historia”. *Letras. Curitiba*. 51: 79–92.
- SERVÉN, Carmen. 1996. “Novela rosa, novela blanca y escritura femenina en los años 40”. *Asparkía*. 7: 91–102.
- . 1998. “La amistad entre mujeres en la narrativa femenina: Carmen Martín Gaité (1992) y Marina Mayoral (1994)”. *Dicenda*. 16: 233–243.
- SMITH, Jennifer. 2010. “Otra mirada a la novela rosa en *El cuarto de atrás* y *Usos amorosos de la posguerra española*”. En *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo. París, del 9 al 13 de julio de 2007*, coordinado por Pierre Civil y Françoise Crémoux, Vol. 2, 202–212. [CD ROOM]
- SHOWALTER, Elaine. 1982. *A literature of their own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. London: Virago Press.
- WOOLF, Virginia. 2014. *Momentos de vida*. Barcelona: Penguin Random House Mondadori. Consultado el 14 de marzo de 2019. <https://books.google.es/books?>

- ZECCHI, Barbara. 2002. "Contradicciones del discurso femenino franquista (*El ventanal*)". En *Sexualidad y escritura (1850–2000)*, editado por Raquel Medina y Barbara Zecchi, 195–212. Barcelona: Anthropos.
- . 2002. "Introducción". En *Sexualidad y escritura (1850–2000)*, editado por Raquel Medina y Barbara Zecchi, 7–29. Barcelona: Anthropos.
- . 2006. "Inconsciente genérico, feminismo y *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité". *Arbor* 720: 527–535.