

Antonio VILANOVA:

Carmen Martín Gaité y la teoría de la novela dentro de la novela

La figura menuda y frágil, inteligente y sensitiva de mi querida amiga la gran novelista salmantina Carmiña Martín Gaité va indisolublemente unida en mi recuerdo al clima de ilusionada y ansiosa expectación que imperaba en la mesa donde nos habíamos congregado sus amigos barceloneses, la noche del día de Reyes de 1958, en la que fue concedido el Premio Nadal 1957 a su primera novela *Entre visillos*. Se trata de una auténtica miniatura novelesca que es, ante todo, la pintura de un mundo femenino vario y multiforme pero compacto y cerrado, en la cual se describe la tupida red de celos y envidias, competencias y rivalidades en torno a un grupo de muchachas casaderas, en el ambiente sofocante y estrecho de una vieja ciudad provinciana, donde la rutina y el tedio recatan un reprimido torrente de deseos insatisfechos e ilusiones frustradas. A través del diario de la joven Natalia, la indómita y rebelde heroína, en cuya ingenua expectación adolescente ante el amor y la vida germina ya un sentimiento de absoluta disconformidad ante el mundo que le rodea, entrevemos claramente sus deseos de evasión y sus ansias de independencia y libertad frente a las convenciones y prejuicios de la sociedad en que vive, que han condenado a su hermana mayor a una amarga y desengañada soltería.

Tras este análisis del inconformismo y la rebeldía juvenil de una muchacha adolescente, siguiendo las huellas de *Nada* de Carmen Laforet, en una obra que su autora considera, con justificado escepticismo, como su "única contribución al realismo objetivo o social" (ANEC, vol. 4, 1979, p. 167), del que se sintió siempre un poco alejada, la joven novelista salmantina escribe una segunda novela, *Ritmo lento*, finalista del Premio Biblioteca Breve 1962, del cual resultó ganadora *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa.

En contraste con el alterno contrapunto entre el estilo directo coloquial del diario de la joven Natalia y el tono introspectivo que preside la rememoración autobiográfica de Pablo Klein, su profesor de alemán, en la composición de *Entre visillos*, la estructura narrativa de *Ritmo lento* discurre decididamente por los caminos de la novela intimista y psicológica. A raíz de su aparición, la obra suscitó unos elogiosos comentarios de su amigo Luis Martín-Santos, que acababa de publicar *Tiempo de silencio*. Y como ha recordado posteriormente su joven autora:

"al calor de aquellos comentarios dimos en llamarlas, de broma, *Ritmo de silencio* y *Tiempo lento*, porque él les atribuía ciertas afinidades y les auguraba una significación y una suerte paralelas, cosa en la que - como es patente - se equivocó. Pero ahora, al cabo de los años, creo que en aquellas afinidades que creyó descubrir no andaba tan descaminado. Prescindiendo de todo juicio valorativo, nuestras novelas del año 62 supusieron las primeras reacciones contra el "realismo" imperante en la narrativa española de postguerra, dos intentos aislados de volver a centrar el relato en el análisis psicológico de un personaje, yo influida por Svevo, él por Joyce" (Nota a la 3ª edición, 1975).

A partir de aquel momento, la obra narrativa de Carmen Martín Gaité va a adentrarse por los caminos de la interioridad y del análisis introspectivo, enderezados a la rememoración retrospectiva de la propia vida y a la reconstrucción de los recuerdos del pasado, que afluyen a la memoria del narrador de manera dispersa, fragmentaria e inconexa, los cuales intenta ordenar y estructurar en el tiempo a través de la escritura que les da vida y sentido. Fundamentalmente lúcida e intuitiva, dotada de una honda inteligencia reflexiva que acompaña en todo momento a su extraordinario talento creador, Carmen Martín Gaité no ha tardado en darse cuenta, como don Miguel de Unamuno, que en la reconstrucción escrita del pasado vivido, la razón y la lógica son enemigas de la vida, y que la memoria espontánea de los hechos del pasado no se atiene en modo alguno al riguroso orden de la cronología:

"No valen de nada los criterios cronológicos para evocar el tiempo pasado - escribe en un pasaje fundamental de *Ritmo lento* - muchas veces he pensado en la ineficacia de los diarios íntimos, en cuanto que pretenden ser arcas donde guardar, día a día, para salvarlo del olvido, lo que sólo puede ser salvado echándolo, por el contrario, al olvido mismo, como a una olla donde las fechas cercanas han de cocer inexorablemente revueltas con las lejanas y sólo nos puede importar la calidad del caldo que den. Pero es de esta manera como a veces emergen, del guiso donde todo se ha mezclado, aromas reconocibles y precisos. Así, jalonando los años de mi relación con Lucía, hay de vez en cuando episodios que no sé donde están colocados en el tiempo, pero que atraviesan la cortina indiferenciada de las horas y los días, imponiéndose con un perfil neto y único" (pp. 193-4).

De ahí el carácter aislado y arbitrario con que sobreviven en el tiempo determinados episodios del pasado que afloran a la memoria del protagonista sin una concreta localización temporal, mezclados a otros sucesivos vividos que le es imposible ordenar y cuyas huellas sucesivas, confundidas unas con otras, se han ido sedimentando dentro de él y han condicionado decisivamente su visión del mundo que le rodea:

"Diré para mi descargo - escribe a este propósito el protagonista de *Ritmo lento* -, que no le doy valor a lo que cuento por tener relación con mi historia personal, sino en cuanto que estos hechos privados tejen el proceso que me ha traído a mirar y entender las cosas de una determinada manera" (p. 124).

Esta concepción de la memoria del pasado como una realidad extremadamente compleja, cuya evocación no surge de la sucesión lineal de los hechos, sino de la mezcla y superposición de acontecimientos ocurridos en distintos momentos temporales, ha llevado a Carmen Martín Gaité a crear una nueva estrategia narrativa para recordar la historia de una vida no cronológicamente, sino a través de los personajes que han influido en el transcurso de esa vida. Ello explica que la obra novelesca de la gran escritora salmantina, que se ha convertido gradualmente en

una exploración del pasado, sea ante todo una rememoración de la propia vida, presidida por el deseo obsesivo de recordar. De acuerdo, sin embargo, con la peculiar concepción que tiene Carmen Martín Gaité de los orígenes del arte narrativo, cuya naturaleza hablada u oral, exige ineludiblemente la presencia de un interlocutor receptivo y atento a quien dirigirse, a diferencia de la narración escrita, donde es inventado o fingido, el móvil determinante y perenne acicate del arte de contar una historia es, para ella, el recuerdo compartido. De ahí la importancia decisiva que la figura del interlocutor posee en la creación literaria de nuestra escritora, dentro de la cual se ha convertido en un tema clave, que tiene su punto culminante en la espléndida novela *Retahílas*, publicada en 1974, y en el libro de fantasías y memorias, *El cuarto de atrás*, aparecido en 1978.

En efecto según afirma Carmen Martín Gaité en su estudio fundamental *La búsqueda del interlocutor*, dedicado al novelista Juan Benet "cuando no era famoso" y publicado en las páginas de la *Revista de Occidente* en 1966, la capacidad narrativa del ser humano tiene un origen conversacional, que evidentemente carece de sentido sin la existencia de un interlocutor que haga las veces de inspirador y oyente de las historias que se narran. Ahora bien, esa búsqueda de interlocutor, es decir, de un destinatario a quien contar nuestras experiencias vividas - indispensable en la narración oral -, no es siempre fácil ni asequible, pues no da igual cualquier interlocutor, ya que nuestras cosas no se las podemos contar a cualquiera. "Si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado - asegura la gran novelista y ensayista salmantina -, la narración hablada no se da" (p. 25).

No ocurre lo mismo, sin embargo, con la narración escrita. De ahí que el auténtico milagro de la imaginación creadora, la piedra de toque de la inventiva y la fantasía del narrador, en que consiste el verdadero prodigio de la literatura, es el de la ficción escrita, en la cual la narración de los hechos se dirige a un interlocutor inventado e inexistente:

"Mientras que el narrador oral [...] tiene que atenerse, quieras que no, a las limitaciones que le impone la realidad circundante, el narrador literario las puede quebrar,

saltárselas; puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido, y, de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y del mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlos" (p. 26).

Tal es el fundamento teórico en que se basa la bellísima novela *Retahílas*, publicada en 1974, cuyo pretexto argumental es precisamente el encuentro de los dos personajes centrales, Eulalia y su sobrino Germán, cuyos respectivos soliloquios, inspirados en los recuerdos comunes y en las afinidades mutuas, suscitan a lo largo de toda una noche una prodigiosa comunicación entre los dos, durante la cual se sienten íntimamente compenetrados y satisfacen plenamente sus ansias de interlocutor. Véase como describe la gran escritora, en un capítulo clave de *Retahílas*, este proceso de la comunicación humana a través de la palabra hablada, destinada a un interlocutor atento, capaz de escuchar y comprender. Y concebida, al propio tiempo, como desencadenante del mecanismo de la memoria involuntaria, que a través del recuerdo de personas conocidas, historias familiares y episodios de un pasado común, del cual el joven Germán no tiene más que referencias indirectas o experiencias fugaces nunca compartidas, les lleva a pasar revista a los principales acontecimientos de sus vidas respectivas. Acontecimientos de diversas épocas, aglutinados en torno a la figura de la abuela centenaria que agoniza en la habitación de al lado y que ha querido exhalar su último suspiro junto a ellos en el viejo pazo de Louredo:

"Tus historias me gustan, me gustan con locura - le dice Germán a su tía Eulalia -, supongo que lo notas [...]. - Qué pregunta, hombre. Pues claro que lo noto. ¿Crees que iba a hablar así si tú no me escucharas como lo estás haciendo? Dicen que hablando se inventa, que hay gente a la que hablando se le calienta la boca, hablar es inventar, naturalmente que se le calienta a uno la boca, lo pide el que escucha, si sabe escuchar bien, te lo pide, quiere cuentos contados con esmero [...]. ¿Que por dónde se empieza?, pues por donde sea [...] el que te oye tampoco lo mira, pero entiende y tú lo sabes que te está entendiendo, lo notas en que se ríe, en que te mira, en que te sigue prestando atención [...]. Ya ves lo charlatana que me he

vuelto esta noche, pues la causa eres tú [...]. Porque ni por las mientes se me estarían pasando semejantes retahílas con el orden que llevan si no estuvieras tú aquí que me las vas guiando, y ese orden es su vida, su razón de existir; nunca lo había pensado, pero ahora lo veo clarísimo: las historias son su sucesión misma, su encenderse y surgir por un orden irrepetible, el que les va marcando el interlocutor, aunque no interrumpa; es según te mira, ahora las desvía por aquí, ahora por allá, a base de mirada, y nunca dan igual unos ojos que otros; el que oye, sí, ése es quien cataliza las historias, basta con que sepa escuchar bien, se tejen entre los dos" (E Tres, pp. 99-100).

De acuerdo con esta tesis, que atribuye los orígenes del arte de contar a la necesidad de comunicación a través de la palabra hablada y a la búsqueda de interlocutor a quien se dirijan las historias que contamos, Carmen Martín Gaité explica el nacimiento de la narración escrita como fruto de un esfuerzo imaginativo, idéntico en su planteamiento al que nos lleva a dirigirnos a un destinatario verdadero en el relato oral. Teniendo siempre en cuenta la diferencia radical que les separa en el estilo y en la forma y en el grado de dificultad que exige uno y otro procedimiento narrativo, aunque en ambos casos se trate de dos posibles modalidades de creación por la palabra. Como dice a este respecto su locuaz y cavilosa heroína:

"Al hablar perfilamos, claro que sí, inventamos lo que antes no existía, lo que era puro magma sin encarnar, verbo sin hacerse carne, lo que tenía mil formas posibles y al hablar se cuaja y se aglutina en una sola y única, en la que va tomando; poder hablar, Germán, es una maravilla, tan fácil además, sacas de donde hay siempre [...]. Cuando escribes, por costumbre que tengas de escribir, aunque sea una carta sin pretensión de estilo, es otro cantar; qué van a salir las cosas como cuando hablas, hay una tensión frente al idioma, no se puede ni comparar. Y el discurso mental, cuando piensas a solas, también es diferente, porque entonces no existen propiamente palabras o están como en sordina, fantasmas agazapados en un cuarto oscuro; algunos dicen que según piensan van hablando ellos para sí, pero yo no lo creo, te digo la verdad, de las palabras que no suenan no me fio ni un pelo [...]. Sin ese

esfuerzo de figurarte la cara de otro que te escucha, las palabras no nacen, nada las espabila ni las dibuja, puro montón inerte de reserva, y mientras la lengua se quede quieta, pegadita al paladar, ¿qué se saca en limpio?, nada. Hablar es lo único que vale la pena" (E Tres, pp. 98-99).

De la esencial diferencia que existe entre dirigirse a un oyente real o a un interlocutor puramente imaginario, procede la enorme distancia que separa el relato oral de la narración escrita, de la que es plenamente consciente el protagonista de la novela:

["Escribir una carta] hubiera sido un pretexto para romper a decir tantas cosas como a veces se me agolpan sobre todo lo divino y lo humano, allá va, soltar la espita y que se mezcle todo, pero es lo que has dicho tú antes de hablar y escribir, que es diferente, que para escribir te tienes que creer el interlocutor que te inventas. Muchas de las cosas que hubiera escrito son las que te estoy diciendo a ti hoy porque me das pie, porque retahílas piden retahílas y sobre todo porque te puedo ver la cara, los ojos [...], hace falta ver los ojos de la gente para hablar" (G Tres, p. 130).

Es, pues, evidente, que desde el punto de vista de su estructura narrativa, *Retahílas* es, ante todo, la novela del ansia de comunicación interpersonal y de la búsqueda de un interlocutor capaz de dar pie a una confidencia compartida. Ello a través de la alternancia de las rememoraciones paralelas de los dos protagonistas, volcadas en interminables retahílas de palabras, escritas en estilo hablado y coloquial. Al propio tiempo, sin embargo, y en lo que se refiere a su contenido, es fácil darse cuenta de que esa espléndida novela es algo más que una mera narración dialogal destinada a exaltar el poder de la palabra hablada. En realidad, el tema central en que se inspira es la transmisión de la memoria del pasado, la conservación del legado de nuestros mayores y de las historias de nuestra estirpe familiar, un poco a la manera del *Absalon*, *Absalon* de Faulkner, aunque reduciendo solamente a dos el número de narradores de esa reconstrucción retrospectiva. Historias y memorias cada una de las cuales contiene una parte de la verdad que nadie conoce íntegramente y que sólo es posible encontrar recomponiendo la suma de las verdades parciales que aportan entre los dos. Multiplicidad de puntos de vista de la

que es muy difícil extraer una visión de totalidad que refleje la realidad objetiva de los hechos, cuya memoria los más jóvenes recogen como herencia para que puedan pervivir, claramente simbolizada en el legado del baúl de los recuerdos que la abuela deja en poder de su nieta en su lecho de muerte.

Ese apasionado afán de preservar de la desaparición y el olvido la memoria del pasado y la secreta historia de nuestro mundo familiar, desemboca en la clara inspiración autobiográfica de su originalísima novela *El cuarto de atrás*, publicada en 1978, mezcla de libro de memorias y novela fantástica con ribetes de ensayo, en la que Carmen Martín Gaité se dedica a enhebrar, con una deliberada técnica del desorden, experiencias y recuerdos de su propia vida. En torno a la misteriosa aparición de un visitante desconocido, que se presenta en casa de la narradora protagonista durante una noche de insomnio, poco después de haber conciliado el sueño, la gran novelista salmantina nos ofrece en este libro, en un diálogo de claras raíces cervantinas, un comentario extraordinariamente revelador acerca de la intención y sentido de su obra, apelando al recurso quijotesco de explicar la creación de la novela dentro de la novela.

Este diálogo, que presumiblemente tiene lugar durante el sueño con el misterioso hombre de negro, que parece ser un desdoblamiento de su propio yo, o mejor una personificación de su propia conciencia, pues une a un profundo conocimiento de su obra una rigurosa exigencia respecto a las virtudes y defectos de su arte, es el pretexto de que se vale nuestra escritora para exponer su nuevo concepto de la literatura basado en el culto de la imaginación y de los sueños. Concepto extraído del luminoso paraíso de los juegos infantiles, basado en el don prodigioso de imaginar lo que no existe, y en la capacidad de invención que da consistencia de verdad a las fabulosas fantasías de los sueños:

"Todo podía convertirse en otra cosa, dependía de la imaginación - concluye la autora en el penúltimo capítulo de la obra -. Mi amiga me lo había enseñado, me había descubierto el placer de la evasión solitaria, esa capacidad de invención que nos hace sentirnos a salvo de la muerte" (VI, p. 195).

Por otra parte, este maravilloso don de la inventiva, del que procede la autentica creación, es una operación solitaria que no necesita de interlocutor. El cual, como afirma el hombre de negro, no es más que un pretexto, como el destinatario de las cartas sentimentales:

"No me diga usted que no ha escrito en su vida cartas sentimentales" - le dice a la protagonista su enigmático visitante de medianoche -: - Cuando he encontrado a quien. Es un juego que depende de que aparezca otro jugador y te sepa dar pie. - Usted sabe que el otro jugador es un pretexto -. -Bueno, pero pretexto o no, tiene que existir. Me mira de frente, con los ojos serios. Dice: - Usted no necesita que exista, usted si no existe, lo inventa, y si existe, lo transforma" (VI, p. 196).

De ahí procede la concepción de la literatura sustentada, a partir de ese libro, por Carmen Martín Gaité, como un sueño solitario cuyas fabulosas invenciones y mentiras, a mitad de camino entre lo imaginado y lo vivido, nos dan la clave para entender un mundo hecho de realidad y de misterio:

"—Se ha pasado usted la vida sin salir del refugio, soñando sola. Y al final, ya no necesita de nadie..." - le dice el hombre de negro - [...]-. ¿Soñando sola... con qué? - Con una gran historia de amor y de misterio que no se atreve a contar [...] - ¿Sabe lo que le digo? Que no estoy tan segura de haber soñado esa historia—digo lentamente, procurando que no me tiemble la voz [...] - Perfecto - dice -. Pues atrévase a contarla, partiendo justamente de esa sensación. Que no sepa si lo que cuenta lo ha vivido o no, que no lo sepa usted misma. Resultaría una gran novela" (VI, pp. 196-7).

En cuanto al problema concreto de la reconstrucción del pasado, íntimamente unido al tema del paso del tiempo y a la posibilidad de ordenar y recomponer los datos de la memoria, que Carmen Martín Gaité había tratado ampliamente en *Retahílas*, reaparece nuevamente en este libro. Ficción soñada, cuyo fabuloso simbolismo da menos importancia al intercambio de los recuerdos compartidos y mayor trascendencia a la ambigüedad de nuestro existir, en el que se confunden el sueño y la realidad, así como al misterioso poder de lo

maravilloso. En lo que respecta a la reconstrucción de los sucesos y experiencias del pasado, su principal dificultad no estriba en la irreparable fugacidad del tiempo, sino en que éste pasa sin sentir, sin que nos demos cuenta de ello, y desordena en nuestra conciencia los datos de la memoria, muchos de los cuales se borran o desaparecen al compás de los años transcurridos. En opinión de la protagonista del *Cuarto de atrás*:

"El tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas, sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento. Por eso es tan difícil luego ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después" (IV, p. 116).

Frente a esta tesis, sustentada por el alter ego de la autora, el hombre de negro, verdadero portavoz de su íntimo sentir, sentencia de manera inapelable: "el desorden en que surgen los recuerdos es su única garantía" (IV, p. 116). Pues ese desorden, fuente de confusión e incertidumbre, clave de la insoluble ambigüedad que envuelve la lejanía del recuerdo, es la demostración inequívoca de la autenticidad de nuestra visión retrospectiva y fragmentaria del pasado, que no vuelve a nosotros por la vía del pensamiento racional, sino por el misterioso camino de los sueños. De ahí que el hombre de negro le recomiende desprenderse de su prurito de realismo en la novela, que a su juicio lo echa todo a perder, y alejarse de sus trabajos de investigación histórica, que considera una traición todavía más grave a la ambigüedad, "punto en que la literatura de misterio franquea el umbral de lo maravilloso" (V, p. 166).

Como reconoce la propia autora, "yo misma, al emprenderlos, notaba que me estaba desviando, desertaba de los sueños para pactar con la historia, me esforzaba en ordenar las cosas, en entenderlas una por una, por miedo a naufragar". - "La literatura es un desafío a la lógica- continúa diciendo el hombre de negro—, no un refugio contra la incertidumbre" (II, p. 55). En cuanto a su verdadera misión, añade Carmen Martín Gaité en otro pasaje de

este libro, es salvar de la aniquilación y el olvido el tiempo que nos ha tocado vivir, gracias a la capacidad de invención y al milagroso poder de la imaginación creadora: "... Si no se perdiera nada, la literatura no tendría razón de ser [...]. Lo importante es saber contar la historia de lo que se ha perdido [...] así vuelve a vivir" (VI, p. 195-6).

Tras la publicación de este libro original y personalísimo, que muchos críticos han considerado la obra maestra de su autora, la introducción novelesca de Carmen Martín Gaité ha reanudado su brillante trayectoria, después de catorce años de silencio dedicados a la historia y el ensayo, con la aparición, el pasado año, de una nueva novela, extensa y ambiciosa, que lleva por título *Nubosidad variable* (Anagrama, Barcelona, 1992). Se trata de un vasto retablo novelesco, de clara inspiración autobiográfica, en el cual la autora ha intentado llevar a cabo el rescate literario de una parte de su juventud y madurez a través de las vidas paralelas de dos antiguas compañeras de colegio, Sofía y Mariana, cuyo reencuentro, puramente fortuito, después de vivir distanciadas durante más de treinta años, las llevará a recordar por escrito la historia de su amistad adolescente y su posterior fracaso sentimental y conyugal. En ese sentido, aunque Sofía Montalvo, personificación evidente de la autora por su inequívoca vocación literaria, y Mariana León, brillante siquiatra de moda, que considera la escritura como una curación para el espíritu, son dos caracteres claramente diferenciados, es tal la identidad de puntos de vista que les unen y el cúmulo de intereses comunes y aficiones análogas que comparten, que a menudo parece que encarnan dos facetas distintas de la misma persona.

Ese desdoblamiento de la personalidad de la autora en dos criaturas de ficción a la vez complementarias y antagónicas, muestra un evidente paralelismo con la dualidad que plantea en *El cuarto de atrás* la contraposición dialéctica entre la narradora protagonista y el hombre de negro como personificación de la voz de su conciencia. Ello, no sólo responde al permanente afán de intercomunicación y de diálogo que inspira la obra novelesca de Carmen Martín Gaité, sino a su peculiar concepción disociativa y fragmentaria de la complejidad

del ser humano y de nuestra vida en el tiempo. Como escribía en aquel libro la novelista salmantina:

"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. Mi imagen se desmenuza y se refracta en infinitos reflejos." (V, p. 167).

De ahí procede la visión del mundo y de la vida de Sofía Montalvo, la principal protagonista de *Nubosidad variable*, en cuya figura ha encarnado la autora los rasgos más destacados de su carácter y perfil moral y las excepcionales dotes de escritora que posee de una manera innata y que le permiten convertir en literatura todo cuanto toca. En opinión de este personaje, transparente autorretrato de la autora, que desde las primeras páginas de la obra anuncia su propósito de escribir una novela, todo en esta vida es una pura confusión y

"es inútil afanarse tanto en separar las cosas unas de otras, porque todas bullen al mismo tiempo, por mucho empeño que pongamos en evitarlo: lo banal mezclado con lo grave, lo presente con lo pasado, lo necesario con lo azaroso, y que de entender algo es sólo así como se entiende, aceptando esa misma confusión como pista valedera. Por eso -añade- es tan difícil escribir una novela" (IX, p. 158).

Al propio tiempo, es preciso tener en cuenta que una novela no es simplemente una historia, una mera sucesión lineal de acontecimientos en el tiempo:

"Una novela - subraya - tiene muchos personajes. Y es cuestión de armonizar la versión de cada uno con la de los demás. Que no suelen casar, claro. Porque no todo el mundo vive los acontecimientos de la misma manera. Ni todos los personajes dicen la verdad, o por lo menos no dicen lo mismo en circunstancias diferentes. La memoria es tornadiza. Y luego que se cambia, cambiamos todos sin saber cómo. Si no se cuenta con la mentira y con las

transformaciones incomprensibles, las fechas sirven de poco" (IX, p. 158).

Esto se debe - fundamentalmente a que "los recuerdos cultivados a solas, forman una madeja embarullada por dentro" (IX, p. 149), pues acuden de forma caótica a nosotros, sin ningún tipo de lógica, sin hilación cronológica de ningún género y en absoluto desorden:

"Pensar es ir saltando de una habitación a otra, sin hilación aparente, estancias del presente y del pasado - escribe Sofía en uno de los cuadernos de su diario - [...]. Los recuerdos están repartidos por habitaciones que el pensamiento visita cuando se le antoja, a un ritmo imprevisible, ajeno a nuestras riendas. Pensar es ir saltando de una en otra, y a esta aventura, si os veis embarcados en ella, no le pidáis razones cronológicas. Cada habitación lleva cuatro o cinco dentro, como las cajitas chinas, con la diferencia de que de una vez para otra alguien a tus espaldas las revuelve y transfigura" (XI, p. 195).

De ahí procede el inevitable fragmentarismo de que siempre adolece la historia de una vida, cuya reconstrucción retrospectiva debe estar compuesta forzosamente en plan de añicos de un espejo que se haya roto en mil pedazos, cada uno de los cuales conserva de manera indeleble una vislumbre de la realidad que se reflejó dentro de él. Tal es la estructura fragmentaria y discontinua de los cuadernos autobiográficos de Sofía, en los cuales su amiga le ha pedido que escriba en forma de diario los recuerdos y experiencias de su vida. Refiriéndose al primero de ellos, al que su autora llama "mi cuaderno de deberes" (p. 152), señala, en efecto;

"Que todo en él [...] va en plan de añicos de espejo [...] 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, que iré inventando, porque más que contarla lo que quiero es investigarla, proyectar la perplejidad que me producen sus fisuras, sus quiebros y sus *trompe l'oeil*. Usaré la técnica del collage y un cierto vaivén en la cronología" (IX, pp. 152-3).

Por su parte, su corresponsal y amiga Mariana León, que siente también la tentación de escribir una novela, tras proponer en una de sus cartas como argumento central de la misma, "la escapatoria de una mujer madura"(p. 227), se pregunta en los siguientes términos cuál podría ser su estructura más adecuada:

"Los astros desdeñan nuestras cuentas mezquinas, nuestro orden cronológico. Podía ser una especie de diario desordenado, sin un antes y un después demasiado precisos, escrito a partir de sensaciones de extrañeza, jugando con el contraste de emociones inesperadas, con la corriente alterna de los humores dispares que transforman insensiblemente a la misma persona" (XII, pp. 227-8).

La continua alternancia, a lo largo de todo el libro, de las cartas de Mariana con las sucesivas entregas del diario de Sofía, que debe su existencia al estímulo de su antigua amiga, que la ha animado a escribir, es el pretexto argumental en que se basa la composición de la novela, novela que, en el plano de la ficción, va surgiendo gradualmente de la espontánea colaboración entre las dos y que no es más que el producto resultante de esa mútua confesión.

"Puede ser un intercambio precioso éste de tus cuadernos y mis cartas, ¿no te parece? le dice Mariana a su amiga Sofía— . Porque además, ahora que lo pienso, seguro que hablamos de las mismas cosas en más de una ocasión y con un tratamiento diferente. No sé si verías *Rashomon*, aquella película japonesa que contaba la misma historia desde el punto de vista de tres testigos, interesantísimo este asunto de las versiones múltiples. Y me pongo a pensar que igual entre lo que traigas tú y lo que tengo yo salía una novela estupenda a poco que la ordenáramos, o incluso sin ordenar. ¡Qué ganas de verte, de leer tus cuadernos y saber lo que opinas de esta idea que se me acaba de ocurrir! De lo escrito por ti respondo desde ahora, aunque no lo haya leído [...]. Pero es que mis cartas también tienen lo suyo, por lo menos a mí me gustan cuando las releo, creo que me tendrías que ayudar a podarlas, porque tal vez me repito más de la cuenta, bueno, no sé, tú verás, también quizá prefieras que cambiemos los nombres. Es una idea que me enardece la de añadirlas a lo tuyo y trabajar el conjunto - entre las

dos, prevaleciendo tu criterio, desde luego. ¿A que no es ningún disparate?" (XVI, pp. 339-340).

En cuanto a la intención y sentido de esa compleja estructura narrativa, en la que se describe la reconstrucción de una amistad, el tema central de la novela es el intento de dos mujeres, divididas entre la literatura y la vida, de superar su íntimo fracaso sentimental y conyugal a través de la escritura, único refugio de su irremediable soledad. Prodigio de la escritura, en la cual una y otra han acabado por encontrar su verdadera patria, que se revela y toma cuerpo en el poder creador de la palabra, por medio del cual intentan apresar la vida y el recuerdo del pasado y hacer eterna la esencia de lo fugaz, simbolizado en el perfil variable de las nubes que pasan.

Antonio Vilanova

Profesor Emérito de la Universidad de Barcelona