

Carmen MARTÍN GAITE

Reflexiones sobre mi obra

Buenos días a todos. Quería antes de nada, a parte de agradecer naturalmente la invitación que se me ha hecho a venir aquí a participar en estas Jornadas que están siendo muy interesantes, decir de que voy a hablar. Primero, yo traía una conferencia, pensada y preparada y escrita, que está aquí, pero ayer cuando oí a mi querido amigo Antonio Vilanova me di cuenta de que yo iba a repetir, de otra manera pero parecido, lo que él dijo, y además en plan de habérselo robado a los críticos; porque yo, cuando termino una obra, como bastante trabajo tengo con hacerla, el tenerla que analizar me resulta bastante trabajoso. Entonces yo casi todo lo que sé sobre las cosas que he escrito se lo debo a los lectores y críticos de mi obra. Hay otros colegas míos que son quizás menos agradecidos o más displicentes y afirman que a ellos lo que dicen de su obra no les importa nada, ni les aporta tampoco. A mí me parece al contrario, es decir, todo el que lee un libro (escrito por mí, por ejemplo, en este caso) está haciendo una interpretación de algo que yo no sé muy bien si he puesto así o no. Yo ya digo que el proceso de elaboración de un libro me resulta trabajoso, pongo mis cinco sentidos en ello y luego me parece muy bien que sean los demás, — yo al terminar el libro lo entrego a los demás — y que sean los demás los que lo expliquen. Pero, leyendo las tesis doctorales que ha habido sobre mi obra, me he enterado de muchas cosas, y sobre esas cosas de que me he enterado había escrito (como repito) aquí unos papeles que no voy a leer; porque Antonio Vilanova hizo ayer una exposición, aunque no pasó por toda mi obra, no pudo pasar por toda mi obra, porque es que tengo un vicio tan enorme de hace tantos años que tengo mucha; pero, en fin, se fijó, creo, en lo principal. Lo que voy a hacer entonces, y de forma más espontánea y natural — y que creo que además a ustedes les puede significar una aportación diferente — es:

¿cómo me siento yo durante la elaboración de un libro y qué tipo de problemas principales me surgen en esa elaboración?. Porque uno del libro cree saberlo todo cuando lo ha terminado, y no es verdad.

Hay algunos escritores y críticos que dicen que escribir es como parir. Lo dicen generalmente los hombres que no han parido. En general, después de que se ha tenido un hijo hay una cosa en lo que sí se puede parecer escribir un libro a tener un hijo — pero no en el momento de parir, sino luego —; que el libro al poco tiempo de tenerlo ya en el mundo empiezas a desconocerlo y crees que lo conocías, y ya no lo conoces; y con los hijos también pasa así. Eso sí que es bastante interesante, ese paralelo, es decir, las personas de las que uno cree saber todo, después no, porque ellos se relacionan con otras personas, y con esas personas son distintas a como son con uno. El libro tiene vida propia y después se empieza a relacionar con los lectores de una manera que yo ya no lo reconozco; muchas veces me dicen: "tú, en tu libro esto significa..., hay este paralelo"; y yo lo acepto puesto que el lector lo ha visto así, pero yo a lo mejor no lo había visto, pero eso no quiere decir que no sea verdad, porque tiene muchas vidas. Yo tampoco me puedo imaginar que una persona que he parido en un momento determinado tenga un comportamiento que a mí me ha parecido, que yo que creía conocerla tan bien, resulta que no. En eso hay un paralelo. En lo otro de parir, renuncio, porque al parir se pasa muy mal y escribiendo, por lo menos yo, no lo paso nada mal. Al contrario, lo paso muy bien. Es uno de mis mayores placeres y tengo la suerte grande de que el vicio se acrecienta; porque escribir no es un oficio, es un vicio, un vicio que además a veces te pagan, no mucho, pero te pagan. La gente lo envidia porque dicen, "anda, ésta está haciendo lo que le gusta, y encima la pagan". Claro, da envidia.

Bueno, hechas estas puntualizaciones, voy a hablar en primer lugar de lo que se llama el espacio, lo que llamaba Gaston Bachelard la "poétique de l'espace", es decir, ¿qué aparece en la mente de un señor que tiene la pluma y el papel y le está dando vueltas a una cosa, antes incluso de haber imaginado cómo va a ser una novela o de qué va a tratar esa novela? No sé los demás; una

servidora, lo primero que ve es un espacio. Este espacio que es donde se suele desarrollar posteriormente, a veces tarda mucho en empezar a moverse gente por ese espacio. Este espacio puede ser espacio soñado, imaginado, pero siempre espacio que conserva alguna reminiscencia de algo visto. Es decir, el escritor después transforma este espacio; pero creo que primero que uno ve qué va a ocurrir, antes de saber lo que va a ocurrir, se imagina un lugar donde va a ser propicia la conversación.

Los protagonistas de mis novelas hablan muchísimo. No paran de hablar. Es que no paran, una cosa terrible. Los dejo allí, ya les busco el espacio. Los meto en ese espacio y es que inmediatamente se ponen a hablar. Estos espacios, como ya he dicho, tienen mucho, muchísimo que ver en mi obra, hasta tal punto que yo luego voy a hacer una pequeña puntualización, o diríamos mejor, un paralelo entre lo que tiene mi obra narrativa de teatral. Luego voy a dar incluso algunos detalles concretos leyendo trozos de *El cuarto de atrás*. Como digo, este espacio se me presenta de una manera irreversible. Voy a hablar de tres novelas mías concretamente en las que, de muy distintas maneras, el espacio se me presentó de forma inmediata.

Para empezar cronológicamente, primero voy a hablar de *Ritmo lento*. *Ritmo lento* surgió de la siguiente manera: la Ciudad Lineal de Madrid, que algunos de Uds. conocerán (pero muchos no la conocerán como era), La Ciudad Lineal es un lugar donde en tiempos la burguesía acomodada iba a veranear, de tal manera que no era a parte de Madrid y era casi como un barrio de chalets, donde la gente tenía sus jardines y a veces tenía la casa en Madrid y después iban a veranear en la Ciudad Lineal. Esto se conservó casi hasta los años sesenta, años en que está pensada *Ritmo lento*. Recuerdo perfectamente el día que surgió la llamada de *Ritmo lento*. Yo había ido a dar un paseo con mi hija de cuatro años y un amigo suyo de seis. Habíamos cogido un tranvía y habíamos ido a la Ciudad Lineal y había un tiiovivo en medio de aquel maravilloso bulevar con árboles que ahora, pues claro, no lo reconoce nadie; y como este amigo era un poquito mayor y estaban a gusto allí los dos en el tiiovivo, pues yo me marché por una de aquellas calles laterales a dar un paseo; y vi un chalet que nunca lo he podido

olvidar y era un chalet que dije "en este chalet tiene que pasar una novela", pensé yo. "Todo lo que pase aquí será novelesco, tendrá que ser este chalet". Bueno, no sé, fue un "coup de foudre": yo vi aquel chalet, estuve pensando, me quedé sentada, tanto es así que tardé incluso en volver donde estaban. Estaban preocupados porque había tardado en venir y salió un perro del chalet y me asustó un poco. En fin, fue, era, como me parece, en otoño y me quedó una impresión enorme de aquel lugar. Ese fue el origen de *Ritmo lento*, chalet que no sólo no está ya allá, por supuesto, incluso pocos años después, cuando una vez terminaba una novela, quise ir allí para hacer una fotografía para que hubiera aparecido en la portada, ya no estaba. Es decir, eran aquellos años — y precisamente eso condicionó también el contenido de la novela, puesto que esa novela trata de los barrios amenazados de destrucción entre otras cosas, entre otras muchas. No voy a hablar de la novela porque para esto está Vilanova que hablará otra vez de *Ritmo lento*. Pero digo, fue el chalet, el jardín, el perro y aquella sensación de tiempo detenido que tuve durante unos instantes y que posiblemente incidió algo de mi vida personal, que yo podía aquel día estar cansada o habría tenido algunos apuros domésticos o cosas, lo que fuera, y en aquellos diez minutos que pasé allí viendo aquel chalet me pareció que el tiempo se detenía y eso fue la espoleta de la novela. Bueno, esto lo explico así porque hace más tiempo, y no me acuerdo tanto, pero bien.

En *Retahílas* es un caso todavía más llamativo. Yo estaba en el archivo de Simancas siguiéndole la pista a un personaje dieciochesco, el viejo Don Melchor de Macanaz, y estaba pensando en Macanaz, no pensaba en nada más que en eso, pero de vez en cuando se me metía entremedias a dos personas que estaban hablando en una vieja habitación, en una habitación de una casa muy derruida y esas dos personas yo no sabía si eran un hombre y una mujer o si eran dos mujeres. Dos hombres no eran, eso no. No los veía como dos hombres hablando. Veía o a un hombre y una mujer o a dos mujeres y chaca chaca chaca. Bueno, y de vez en cuando yo salía con mis asuntos del viejo Macanaz y de vez en cuando ponía una raya (que está en mis cuadernos) y ponía "para *Retahílas*" porque lo primero que se me ocurrió fue el título. Dos personas hablando en una habitación con deterioro, es decir, son

habitaciones o lugares donde ese lugar tiene una significación también de tiempo. Es decir, Uds. estarán de acuerdo en que ahora los locales parece que los hacen para que uno se vaya en seguida. Es decir, también los locales públicos. Entonces yo tengo esta nostalgia — quizás porque he vivido en época en que la gente hablaba más en los cafés, o por recuerdo de mi padre que también me lo contaba — tengo la nostalgia, o casi la necesidad, casi como si las plantas éstas que están buscando la luz, yo voy buscando siempre lugares donde se dé bien la conversación, donde se ve bien también el pensamiento solitario. Y por eso remito a *La poética del espacio*, un libro espléndido, por cierto, que yo leo mucho, que es esos huecos que el hombre necesita o esos lugares donde piensas que, si estuvieras en otro sitio, no hablarías de la misma manera, porque del propio lugar viene el marco que te ayuda a que las palabras surjan así. Luego hablaré de esto más, cuando se enmezcle la literatura con la vida, como ocurre en mi novela *El cuarto de atrás*, que ésa es en la que más lo notaremos cuando lo vayamos a analizar. Bien, *Retahílas*, yo me acuerdo, hubo una temporada en que yo no escribía novelas y no pensaba hacerlo de momento. Estaba en otras historias, de historia precisamente, y estaba buscando el hilo del proceso inquisitorial de Don Melchor de Macanaz, el cual Don Melchor de Macanaz, sus papeles eran un poco como su garantía de vida. No voy a contar la historia de Macanaz, pero es un viejo que está exiliado en el siglo XVIII y va siempre con sus papeles, escribe a la corte. Es decir, su vida es tinta, su sangre es la tinta, está siempre escribiendo a la corte y los papeles y los papeles. Y envejece con los papeles y envejece ignorando los papeles y su vida, en los papeles, y eso se me trasvasó, sin quererlo yo, al argumento de *Retahílas*, puesto que hay una vieja que tiene un baúl con papeles antiguos, cartas antiguas que no sabe a quién dar y que lo más importante de la novela es esa vieja que se está muriendo y las dos personas que mientras ella agoniza hablan. Todo esto se me fue configurando siempre en torno a una vieja habitación. Esa vieja habitación en parte yo la había visto, pero en parte está transformada. Cuando yo era niña, hasta los veinte años creo que estuvimos en aquella casa, una casa en Galicia que tenían mis padres, era de mi madre, cuya casa he descrito directamente en un libro mío, en una pequeña novela que se llama *Las ataduras*. Pero

este pazo del que hablo no era nuestra casa, sino que había allí cerca de nuestra casa, en San Lorenzo de Piñores, provincia de Orense, había unas personas que habían heredado de otras — de estas cosas gallegas, que no sabías de quién habían heredado el pazo ni de quién era.... El pazo lo tenían muy descuidado y a mí me llamaba la atención de niña, aparte de los parentescos que no entendía nada, porque de niño los parentescos nunca los entendemos. Yo no entendía bien de quién era aquel pazo ni por qué lo había heredado aquella otra señora que lo tenía entonces. Pero lo que más me llamaba la atención era ver a través de lo que uno veía, el antiguo esplendor que tendría en otra época que yo ya no alcanzaría. Es decir, allí engancha también lo de la Historia con mayúscula con las historias con minúscula y está precisamente registrado en el texto también de *Retahílas*. El espacio, dentro de ese espacio interior, el cual está presente casi en los títulos mismos de todas mis novelas. Siempre hay alguna referencia al espacio: *Entre visillos, Fragmentos de interior, El cuarto de atrás,*— (*Nubosidad variable* no tanto, pero las nubes están vistas casi siempre de una ventana, de un interior). Es decir, es jugando para mí de aquello desde lo que permanece, que tienes muy conocido, las habitaciones que mucho conoces con relación a lo que se ve desde esas habitaciones o a lo que se abarca en el exterior. Por una parte, el interior propicia lo que llamaba Ortega el ensimismamiento, es decir, el hecho de que estás dentro de una habitación que sea acogedora, conocida o que tenga historias, que rezume historias, y el exterior lo que desde esta habitación sueñas o ves desde la ventana o tiendes a escaparte de la habitación, es ya la alteración, también por usar términos de Ortega. El hecho de ir hacia los demás y, por lo tanto, soñar aventuras que no están en el interior. En la literatura escrita por mujeres es bastante frecuente este dominio del interior; porque las mujeres, sobre todo las que tenemos ya tantos años como yo, hemos vivido mucho en nuestra juventud metidas en casas y viendo las cosas por la ventana. Entonces yo, en ese sentido, soy bastante heredera de una tradición de escritoras que soñaban más con salir de lo que realmente salían, aunque yo me salté esa regla bastante pronto. Yo, la verdad es que salía, pero no estaba bien visto. En la relación del interior con el exterior creo que tiene también mucho que ver, por lo menos tal

como yo lo siento cuando estoy escribiendo algo, que en los interiores se da más el monólogo o el diálogo. Se fijarán Uds. que, en mis novelas, en el interior casi siempre hay dos personas o una, pero nunca hay muchas; en esos interiores de que hablo, interior poético, interior acogedor. En cambio, en el exterior (que exterior también puede ser un cocktail o puede ser en un teatro o lo que sea), se da la conversación más banal, que también la practico en mi literatura, pero la conversación más rota, con menos contenido, más "light". En *Entre visillos*, por ejemplo, fuera, en el casino, que es exterior, por supuesto, con relación a la casa, está la gente hablando, se interrumpen unos a otros; llevo la técnica de que la gente habla, pero, en fin, hablan, hablan, pero eso es una conversación que no es de una comprensión, no es eso que llama la señora Martín Gaité, que llama ella la búsqueda de interlocutor. Bueno, esa búsqueda de interlocutor, ésa no se da tanto en los locales públicos. Para poner un ejemplo: aunque *Entre visillos* es una novela más de exteriores, de calle, de un ambiente sócial, porque el protagonista en *Entre visillos* es la ciudad, sin embargo, cuando únicamente se da una conversación o un monólogo es cuando esa niña se pone a escribir un diario, que se mete en una habitación donde ella dice que busca un rincón, que no oiga a los demás; y pone un biombo para no oír a los demás, porque se da cuenta de que, para escribir ella o para pensar, tiene que estar aislada de ese ruido. Esa búsqueda de soledad que tienen también algunos de mis protagonistas y protagonistas femeninos, puesto que cuando yo era jovencita y niña parecía muy mal que uno se aislara. "¡Qué rara, quiere estar sola!" Les parecía muy raro. A mí no me parecía nada raro. Yo necesitaba una ración de soledad diaria, pues, como necesitas beber. Porque, claro, si estás todo el día con los otros: "¡Ay, qué rica! ¿qué trabajas? ¿Oye, pues estás estudiando?" Sí, no se qué, las visitas, "dale un beso a ese señor", y acabo que me dejen en paz, que no soy una cosa. Entonces me escapaba: ¿cuál era mi forma de escaparme? Pues, por dentro. Yo no me escapaba a lo loco, me escapaba que no me encontraban. Me acuerdo cuando yo era pequeña en esta casa, en San Lorenzo de Piñores donde íbamos a veranear, tenía unas escaleras que daban a un jardín y yo allí me metía. Yo oía que me llamaban, pero yo hacía la tonta, bueno, que me busquen, porque es que era horrible. Porque

todo el día tenías que estar repitiendo lo mismo. A los niños es que los martirizan. "¿Y tú qué vas a ser de mayor?" — y yo qué sé...Todas esas conversaciones horrosas de los niños y de los adultos. La primera juventud también: "¿Tienes novio?" Yo contestaba un poco descarada: "El se tiene solo, bueno, yo no lo tengo."

Bueno, yo me voy mucho por los cerros de Úbeda... Estaba yo tratando de hablar de la diferencia entre lo interior y lo exterior y creo que condiciona también un tipo de mirada, el tipo de mirada de lo de fuera visto desde dentro; y de esto tengo un libro que se llama *Desde la ventana* al cual remito. Este libro, *Desde la ventana*, explica muy bien esto de lo de fuera visto desde dentro. No pienso que la mujer escriba de otra manera ni tenga otras técnicas, pero sí que ha estado más tiempo callada y nadie cuenta muchas veces con que está allí una mujer. Y esa mujer que ha tenido esa mirada para acuñar o registrar el detalle significativo como el caso, por ejemplo, de las hermanas Brontë, que parece que llevaban una vida tan recoleta y, sin embargo, estaban allí tomando nota de todo lo menudo. Calladitas. Pero luego se vio que no, que calladitas, pero pensando. Este tipo de mirada, como digo, que está atenta al mundo y a las mudanzas de lo interior, está siempre condicionado por ese espacio poético del que hablaba antes. Este espacio poético se ve muy claramente en alguna novela mía y concretamente en *El cuarto de atrás*, en la cual hay una elaboración muy curiosa. Les voy a contar algunas cosas de esa novela; bueno, si cuento todas, no nos vamos, porque es que es una novela con la que me pasaron cosas tan raras que ya no puede ser más...

Yo tenía y tengo insomnios, y una noche (me parece que era en el año 76) tuve estos insomnios muy envenenados que no sabía qué hacer, que ya era tarde, que ya esos amigos que están en la U, que son urgencias, ya no los puedes llamar porque es muy tarde. Y entonces dices: "¿y qué voy a hacer?" Estaba sola y muy inquieta y dije: "Que maravilloso sería que ahora viniera una persona que yo no conozco de nada, la aparcara yo allí, la sentara en ese sofá y empezara yo a contar lo que me diera la gana." Me levanté de la cama y dije: "Ah, eso puede pasar porque mando yo. Porque en la literatura mando yo, va a venir a verme. Nada, un pardillo que se

sienta allí, yo le empiezo a enchufar." ¡Uy, qué pardillo! Lo importante es cómo se convirtió ese señor, que yo lo tenía pensado como un pretexto, en uno de los personajes masculinos más importantes de toda mi obra. Hasta tal punto que cuando empecé a escribir *El cuarto de atrás* primero como una especie de borrador de estas ideas e iba poniendo cosas en unos cuadernos y tal, empecé a escribirlo sin ningún tipo de estructura previa, porque es una novela que tuvo muy pocas estructuras previas, es una de las novelas en las que más se ha salido de lo que yo esperaba, como dicen que les pasa a algunos cantantes de jazz que tienen un pequeño pie, pero luego desafinan, y a mí, como Uds. ven, también me pasa igual...

Me di cuenta casi enseguida de que ese hombre al cual yo había convocado como una especie de S.O.S para que estuviera allí, casi no existiera, que fuera un personaje comodín, no sólo no lo era sino que al poco tiempo de haber empezado yo la novela, cuando iba a algún sitio y estaba con amigos, lo primero que me decían era: "¡Oye, qué bien estás tú ahora! ¡Qué bien, te encontramos muy bien!" — porque yo había pasado una temporada así más deprimida, — "pero qué bien, ¿qué te pasa? ¿Has hecho un viaje? ¿Te has hecho una operación estética?" Y yo decía: "Es que tengo al hombre de negro en casa esperándome." Pensaba yo, pero no decía nada. Y ése se me salió de sus cauces y todo el mundo luego me ha preguntado muchísimo que quién era, que si era el diablo, que si era el otro yo, que si vino de verdad... — Digo: "Bueno, si hubiera venido de verdad el hombre de negro, no estaba yo aquí." Estaba muy bien aquel hombre...

Me gustaría, aparte de lo que voy a decir después de *El cuarto de atrás*, hacer una puntualización sobre lo que es la mirada ajena sobre las propias cosas. Hasta qué punto una mirada ajena sobre las propias cosas las transforma; y hay aquí una cita que me parece interesante, de *El cuarto de atrás*: Dice el hombre de negro:

«Estaba mirando la habitación. Es preciosa esta habitación.

Abro los ojos y siento que salgo a flote. Es como si alguien me los hubiera vendado para darme una sorpresa

y luego me dijera: « Ya puedes mirar.» La habitación me parece, efectivamente, muy bonita, como si la viera por primera vez en mi vida. Me gusta, sobre todo, el empapelado rojo de la pared, que se prolonga también por el techo. A veces tengo sueños donde acabo de correr un gran peligro, tormentas, naufragios, extravíos, y alguien me coge de la mano y me lleva a un refugio, me acerca a la lumbre. Es una sensación intermedia entre ésta y la del juego de los ojos vendados: de retorno y alivio. Querría decirle que ya no tengo miedo, [...] que le agradezco que me haya traído a esta habitación. Siempre hay un texto soñado, indeciso y fugaz, anterior al que de verdad se recita, barrido por él.»<sup>1</sup>

Esto en cuanto a lo de la mirada ajena, a lo de la visita inesperada y a la transformación que puede acarrear en nuestras propias pequeñas cárceles de todos los días en que algo venga a revivirlas. En cuanto a lo de la comparación con el teatro que está muy marcada muchas veces en todas mis obras, voy a leer un trocito de *Retahílas* y también un trocito de *El cuarto de atrás*. Lo que decía de la habitación como teatro.

*Retahílas*: «Por eso me entero de lo que dices tú y me lo creo [dice Germán], porque consigues ponérmelo delante de los ojos que sea igual que estarlo viendo. ¿Cómo no me lo voy a creer si lo veo? Veo a mamá recién llegada de Palencia, a la abuela bebiendo licor café, al hombre del caballo, a Basilio y Gaspar huidos por el monte, a Andrés dormido en el avión, a Adriana con el pelo suelto esperando a su amante en el jardín [y hay que tener en cuenta que Adriana no existía sino que era personaje de un libro pero se ha mezclado también], a Juana dibujando los dioses oceleiros; ahora ya a estas alturas de la noche es como si todos los personajes de tus retahílas, los de mentira los de verdad, salieran a saludar después de la función, andan por aquí sueltos, los veo como anoche veías tú al rey Alfonso XII, a Castelar y a la mujer barbuda, y veo los sitios por donde se han movido, todos los decorados de los distintos actos, el monte Tangaraño, buhardillas y cafés, playas, habitaciones, coches, aulas, no

---

<sup>1</sup> *El cuarto de atrás*, (Barcelona, Destino, 1992<sup>8</sup>), pp. 39-40.

hace falta que hayas ido diciendo "a la derecha había una mesa" o "la vegetación era de coníferas", tampoco en el teatro se describen los decorados, te los ponen delante mientras sirven, y basta.»<sup>1</sup>

Creo que es una nota bastante expresiva. Y hay también en *El cuarto de atrás*:

Me acerco a la puerta, sin hacer ruido, y asomo un poquito la cabeza, amparándome en la cortina, como si observara, entre bastidores, el escenario donde me va a tocar actuar en seguida. Ya lo conozco, es el de antes, veo la mesa con el montón de folios debajo del sombrero — evidentemente el tramoyista ha añadido algunos más — y al fondo, a través del hueco del lateral derecha (suponiendo que el patio de butaca estuviera emplazado en la terraza). vislumbro las baldosas blancas y negras del pasillo que conduce al interior de la casa; el hueco está cubierto a medias por una cortina roja del mismo terciopelo que la que me esconde, pero ni se mueve ni se adivina detrás de ella bulto ninguno, no da la impresión de que por ese lateral vaya a aparecer ningún actor nuevo. El personaje vestido de negro [es decir que yo ya en esas alturas de la novela, que es casi al final, lo veo como un personaje de teatro porque ha dado muestras suficientes para presentarse ante mí como un ser que es todo menos un entrevistador corriente, un ser bastante raro] ya está preparado, espera mi salida tranquilamente sentado en el sofá, todo hace sospechar que vamos a continuar la representación mano a mano. Finge estar embebido en la lectura de unos recortes de prensa, pero lo que hace es repasar su papel, mientras que yo el mío lo he olvidado completamente<sup>2</sup> etc.

Aquí luego hace un recuerdo de cuando yo era joven y hacía teatro. Está lleno de alusiones al teatro y al juego y hay una cosa muy interesante también en *El cuarto de atrás*. Hay un momento en que hace alusión a otra novela, *Ritmo lento*, de la que he explicado

---

<sup>1</sup> *Retahílas*, (Barcelona, Destino, 1992<sup>2</sup>), p. 227.

<sup>2</sup> *El cuarto de atrás*, p. 175.

que vi el decorado desde fuera y lo voy a leer porque esto sí que es curioso. Yo cuando lo escribí no me estaba dando cuenta de cómo metía aquí eso. Es que nunca me entero de lo que meto, pero luego meto de eso mucho, parece, de metaficción... Resulta que yo soy la reina de la metaficción. Yo no me había enterado de que tenía tantísimas dotes yo para la metaficción. Yo que soy de Salamanca. Yo jamás había sabido qué era metaficción, pero vamos: hoy, la que más... Está hablando la narradora que se supone que soy yo. Está hablando por teléfono. Ha llamado a una casa donde le contesta una señora que se supone que ha sido amante de ese visitante de negro. Y ella va a ver si busca alguna identidad para ese señor al que no conoce. Y está esperando a que le hable. La señora le dice que va a buscar algunas cartas que tiene y la deja sola al teléfono. Entretanto piensa:

"¿Cómo será la habitación? Necesito imaginármela para llenar con algo esta espera, [Y es verdad que cuando habla uno por teléfono, yo a mis amigos que están lejos en otro país, siempre les digo: "Dime, ¿tu habitación cómo es?" Ellos a lo mejor conocen mi casa, pero yo es que no sé, y mientras no veas la habitación no ves nada] ella ha dicho que es un chalet viejo de la Ciudad Lineal y que yo lo conozco. Nunca he entrado en ningún chalet viejo de la Ciudad Lineal, pero no por falta de ganas, he dado muchos paseos por allí mirándolos desde fuera, sobre todo hace años, cuando amenazaron con que iban a tirar los más bonitos, ahora ya deben quedar pocos en pie. Me acuerdo muy bien de uno que ya ha desaparecido y que rondé una tarde de otoño; era precioso, tenía un mirador y hojas secas en las escaleras, de repente salió un perro, vino a la verja si se puso a ladrarme furiosamente, aquella escena fue el germen de mi novela «Ritmo lento», si no hubiera visto aquella casa, no la habría escrito"<sup>1</sup>, etc.

Luego habla de cómo debe ser la habitación por dentro.

Yo querría también hablar de que esto de *El cuarto de atrás* ha llegado a ser muy ..., yo la diferencia entre literatura y vida nunca la he visto demasiado clara, de la misma manera que cuando hablo

---

1 *ibidem*, p. 168.

trato de perderme lo menos posible y volver al tronco principal. Es decir, tengo una forma de hablar que se puede decir literaria, pero que en el fondo está llena de giros coloquiales o de formas de llamar la atención para el que oye. De la misma manera también pienso que en la literatura la vida está muy implicada; y *El cuarto de atrás* es un ejemplo muy grande para mí, desde el punto de vista completamente personal y afectivo. Yo vivo en esa casa desde el año 53, la casa que está descrita en *El cuarto de atrás*. Me parece que ahora ya además de no poderla dejar por una serie de presencias y de recuerdos, no la puedo dejar porque es que también está allí *El cuarto de atrás*. Les parecerá una tontería lo que les digo, pero es que además otra atadura más para no poder dejar esa casa, es que es emocionante el cuarto de atrás. Es que yo ahora si me quiero mudar de esa casa no puedo, pero no sólo por lo más importante de que no puedo, porque hay alguien que no me deja ir de allí; es que me acuerdo ya de que tengo recuerdos del cuarto de atrás. Es decir, tengo recuerdos literarios además de los míos, menudo fardo. Pero es verdad. Hay dos clases de personas que pueden venir a mi casa: mis amigos, que hace tiempo que no vienen, dicen: "Qué bien que no te hayas movido de esta casa.", porque saben que allí ha habido mucha vida desde el año 53, lo que significa haber resistido a una serie de cosas, etc. Esa gratitud que tiene la gente que vuelve y ve lo conocido y se orienta por esa casa. Luego hay otras personas que no conocen la casa pero que conocen *El cuarto de atrás*, y llegan a esa casa y también tienen recuerdos de esa casa: o sea, que allí se ha formado una especie de conglomerado entre la vida y la literatura en que yo ya también tengo recuerdos no sólo de cuando estaba escribiendo *El cuarto de atrás*, (que me pasaron unas cosas increíbles mientras escribía), sino además de lo que significa para mí. A veces doy la vuelta por ese pasillo que sigue teniendo esa vuelta y digo: "Anda, aquí es cuando vino el hombre y me dijo que salía la cucaracha." Es que es una cosa curiosa pero en este caso muy efectiva, muy eficaz.

Para terminar quería contar una evolución distinta. En *Retahílas* me vino un poco a la novela ciertos coletazos de la historia puesto que yo estaba estudiando las historias del viejo Macanaz y su miedo a dejar los papeles, y eso influyó en *Retahílas*. En *Caperucita en Manhattan* ocurrió al revés. *Caperucita en Manhattan* es un

libro muy curioso. Yo sabía que la niña que escapa de Brooklyn a Nueva York, a Manhattan, tiene un periplo que se ve en la novela, que como va a casa de la abuela, etc., y como se va a perder... Yo sabía que esa niña, el día que se escapara sola de su casa con la cestita y fuera ella sola a casa de su abuela, se iba a tener que encontrar con alguien. Eso lo tenía pensadísimo, pero no sabía con quién. Sabía que se tenía que encontrar con un viejo mágico, con un viejo de estos que llaman el acompañante mágico, un "clochard" posiblemente, que le iba a dar la mano y le iba a enseñar por dónde tenía que ir, pero era todo dentro del ramo de lo literario. Estaba tratando de inventarlo, no lo podía inventar. Era tanto lo que quería inventar, atributos tan bellos los que quería inventar para ese señor o señora viejo, que no los podía inventar. Y de repente por donde me viene lo que llaman la Epifanía. Estaba yo leyendo una guía buena, más o menos turística de Nueva York, ciudad donde he estado muchas veces. Y me entero por primera vez (y que algunos neoyorkinos no lo saben, — y yo creo que no quieren traducir mi novela porque no les gusta nunca que les enseñen los de fuera lo que ellos no saben), me entero de que el señor August Bartholdi, que era un alsaciano que fue el gran escultor de la estatua de la libertad, no tiene ninguna calle en Nueva York. ¡Bartholdi no tiene! Y me entero que este Bartholdi había hecho la estatua teniendo como modelo a su madre a la cual adoraba y que toda esa cara que vemos es la de su madre y dije: "¡Diantre, ya la tengo! Esta señora es la que por las noches baja, se disfraza de mendiga y es la encarnación de la libertad misma porque es la Libertad." Eso me lo dio la historia. La historia a veces proporciona a la novela unos datos que uno no se sospecha. Yo no lo busqué. Cuando yo vi lo de la madre de Bartholdi, dije: "Pues ésta es Miss Lunatic." Que así se llama.

Creo yo que este afán de buscar a lo loco es malo; y de pronto aparecen cosas que te van a arreglar o que te van a meter una parte dentro de una novela totalmente fantástica como es *Caperucita en Manhattan*, aparece la historia de este escultor y de su madre y aquí digamos que la literatura y la vida, no mi propia vida, pero la vida actual de Nueva York, se ve completamente vivificada por la historia, por un personaje histórico que se ha convertido en personaje fantástico.

Para terminar, les diré qué significa la escapatoria de la realidad para un escritor, para mí concretamente: no siempre para escaparse de aquello que más nos oprime tenemos que cambiar de sitio. Que nos metamos todos en la cabeza que el que se quiere escapar de un sitio lo mejor que puede hacer es no moverse de ese sitio y escaparse trasformándolo.

Carmen Martín Gaité

Madrid