



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in SCIENZE DEL LINGUAGGIO

Tesi di Laurea

La ambigüedad de la palabra en la obra de Carmen
Martín Gaité: *El papel de las palabras en el origen y
desarrollo de la creación literaria.*

Relatore

Ch. Prof. Enric Bou Maqueda

Correlatore

Prof. José Teruel Benavente

Laureanda

Marilena Brunetti

Matricola

871952

Anno Accademico

2018 / 2019



Università
Ca' Foscari
Venezia

*La sorpresa es una
liebre, y el que sale de
caza nunca la verá
dormir en el erial.*

Carmen Martín Gaité,
Nubosidad variable.



Università
Ca' Foscari
Venezia

ÍNDICE

ABSTRACT	pág. 5
INTRODUCCIÓN. Dando Palabras	pág. 7
CAPÍTULO 1. La ambigüedad narrativa: el antídoto al miedo. La palabra en <i>El cuarto de atrás</i>.	
1.1 Espacios narrativos y escenarios	pág. 14
1.2 La palabra como motor narrativo	pág. 18
1.3. Los recuerdos entre literatura y vida	pág. 23
1.4 La ambigüedad fantástica	pág. 26
1.5 La escritura como terapia	pág. 36
CAPITULO 2. La ambigüedad semántica: el jeroglífico curativo. La palabra en <i>Nubosidad variable</i>	
2.1 Fragmentación	pág. 39
2.2 Género literario	pág. 44
2.3 Ambigüedad	pág. 49
2.4 Connotación y denotación: ontología del “léxico familiar”	pág. 50
2.4 Repetición	pág. 53
CAPITULO 3. La ambigüedad contextual. Un frágil equilibrio.	

3.1 Análisis del discurso en <i>Usos amorosos de la postguerra española</i>	pág. 60
3.2 El franquismo: contexto histórico	pág. 63
3.3 Propaganda totalitaria: franquismo y fascismo	pág. 67
3.4 Desfiguración del lenguaje y los totalitarismos	pág. 74
3.5 <i>Usos amorosos de la postguerra española: ¿Una distopía?</i>	pág. 78
BIBLIOGRAFÍA	pág. 86

ABSTRACT EN ESPAÑOL.

En la obra de Carmen Martín Gaité la importancia que se le otorga al lenguaje se manifiesta con una elección atenta de las palabras. En sus escritos es posible rastrear algunos tipos de ambigüedad, y en concreto: la narrativa, la semántica y la contextual. Una doble valencia se extiende en los textos y dirige la narración. En la escritora salmantina, las palabras son un marco que encierra y estimula la narración fantástica a través de la memoria en *El cuarto de atrás*. Son claves de lectura y senderos en el desarrollo de los capítulos en *Usos amorosos de la postguerra española*; y son también “*Lessico familiare*” en *Nubosidad variable*; En este último título las palabras desempeñan, como en el libro de Natalia Ginzburg, la función de lenguaje especial, de hilo que une a todos los personajes; forman un código que solo los miembros de la misma familia entienden, por llevar en sí memorias, por ser manifestación tangible y fácilmente evocable de recuerdos familiares compartidos.

ABSTRACT EN ITALIANO.

Nell'opera di Martín Gaité l'importanza attribuita al linguaggio si manifesta con una scelta molto oculata delle parole. Una doppia valenza, l'intima e la pubblica, si dirama nei testi e conduce la narrazione. Per la scrittrice salmantina, le parole sono una cornice che racchiude e stimola, attraverso la memoria, la narrazione fantastica ne *El cuarto de atrás*. Sono

chiavi di lettura e sentieri nello sviluppo dei capitoli di *Usos amorosos de la postguerra Española*; e sono anche “lessico familiare” in *Nubosidad variable*. In quest’ultima opera, come nel libro di Ginzburg, le parole hanno una funzione speciale, sono un filo che connette tutti i personaggi: un codice che solo i membri della stessa famiglia comprendono, che è custode di memorie e manifestazione tangibile e facilmente evocabile di ricordi familiari condivisi.

INTRODUCCIÓN:

Dando palabras

En el trabajo literario de Carmen Martín Gaité las palabras y la ambigüedad están enredadas y unidas como por medio de un hechizo. En concreto, es posible rastrear fácilmente en su obra algunos tipos de ambigüedades como la narrativa, la semántica y la contextual.

El primero en identificar la ambigüedad como el corazón/fulcro de la creación poética fue William Empson, cuya obra de crítica literaria fue publicada por primera vez en 1930. En su libro *Seven Types of Ambiguity* Empson describe la ambigüedad como un puzzle donde «alternative views might be taken without sheer misreading»¹. De esta forma, la poesía sirve para explorar los conflictos que se debaten en el alma del autor. Empson identifica siete tipos de ambigüedad poéticas que hacen que la poesía sea tan fascinante. Entre otros, identifica la metáfora, dos contextos diferentes expresados simultáneamente por una misma palabra o también cuando el autor descubre su idea en el acto de escribir. A partir del trabajo de Empson, otra crítica americana Namwali Serpell, ha listado en su libro *Seven modes of Uncertainty*, publicado en 2014, cuáles son los recursos narrativos que

¹ Pag. X in “Preface to second edition”

aumentan la percepción de ambigüedad/ incertidumbre en el lector. Ella reconoce tres grandes familias de técnicas para crear incertidumbre “*Mutual exclusion*”, “*Multiplicity*” y “*Repetition*”, que contienen las técnicas de “*Oscillation*”, “*Enfolding*”, “*Multiplicity*”, “*Adjacency*”, “*Accounting*”, “*Vacuity*” y “*Sinconicity*”, y explica el porqué. En lo que concierne la narrativa, prefiere utilizar el término *uncertainty*:

This agonistic, unsettling experience overtime is what I mean by literary *uncertainty*. I prefer the word *uncertainty* over its semantic siblings precisely because it captures the interactive, temporal, and experiential qualities to reading. While its kin terms (ambiguity, difficulty, indeterminacy) tend to get attributed solely to the literary object, uncertainty can refer to either the object or the cognitive state of the observer. It is the quality or “state of not being definitely known” or “the state or character of being uncertain in mind.” Drifting between reader and text, uncertainty invokes both. (SERPELL, p.9)

En la obra de Carmen Martín Gaité las palabras siempre son el fruto de una elección escrupulosa. Y tienen también una doble valencia. Como ella misma explica en *Dar palabra* (un discurso que escribió en la entrega del premio Príncipe de Asturias), hoy más que nunca hay que:

No perderle la cara a la palabra, cuidarla como un tesoro, no dilapidarla, no prostituirla, no hablar por hablar. [...] Quien tiene pasión por la palabra y está abierto a ella recibe tanto de los libros que lee como de las conversaciones que escucha, un continuo acicate que le tienta a participar en esta fiesta del lenguaje [...] y le induce a buscar siempre una expresión inteligible. Que los demás entiendan de verdad lo que uno dice, lo que quiere decir- si quiere decir algo. (MARTÍN GAITE 2016, p. 990)

La escritora se compromete constantemente con esta idea y cumple con una tarea ancilar a la palabra a través de su manera de escribir atenta a los

matices. La palabra, antes de todo, es un “acicate para mejorarse” y enmarca su narraciones y discursos. Sus lentes esclarecedoras focalizan y nombran aquellos espacios que normalmente pasan desapercibidos, detallan los objetos protagonistas de miradas distraídas a los márgenes de la cotidianidad, “porque cree que lo que va a decir nadie lo ha dicho todavía desde ese punto de vista”. En concreto, es lo que ocurre en *El cuarto de atrás*: ya lo intuimos desde el título. El punto de vista es periférico y el cuento se desarrolla a partir del cuarto de atrás, un rincón marginal de la casa y de la vida adulta, que, sin embargo, es el centro de la vida infantil. Es un espacio descuidado, poblado de palabras y recuerdos desordenados, y por eso es indispensable: allí, la subjetividad infantil encuentra el ambiente perfecto para crecer, hacerse excéntrica (o sea, fuera del centro, para decirlo con las palabras de Silvia Zanagrandi [2012]), absorbiendo nombres y arraigando memorias, dando vida a una osmosis de recuerdos-palabras y narración. Y la ambigüedad narrativa lleva las riendas del cuento: en concreto se refiere a los recursos utilizados en la narración para obtener una obra fantástica que desafíe la lógica, o sea que obligue al lector a oscilar entre dos posibles explicaciones mutuamente-excluyentes (“Mutual exclusion” para usar la terminología de Namwali Serpell), la del sueño y la fantástica. Y esto hasta el final de la novela, sin que se resuelva su duda.

Desplazándose de lo periférico (mirando desde la ventana), la escritura de Carmen Martín Gaité se abre al mundo consiguiendo una estructura cada vez más amplia y definida y se convierte en una terapia contra el miedo. La perspectiva inicialmente marginal es un mirador que le permite darse cuenta de algunas peculiaridades del lenguaje del día a día. En *Usos amorosos de la postguerra española* la invitación a reflexionar sobre las palabras es sistemática, toma pie de las expresiones que concebimos como normales, y nos las explica: es una demostración empírica que nos enseña la importancia que tienen las palabras- “que los demás entiendan de verdad lo que uno dice, lo que quiere decir...”.

No sorprende que la autora eligiera como modelo, para el discurso *Dar palabra*, el cuento de hadas: un género que, por ser “menos encorsetado”, le permitió tanto a ella como a otras autoras (ej. Ana María Matute), silenciosamente, formar parte de la resistencia a las mposiciones de la dictadura. Carmen Martín Gaité era consciente, como nos cuenta en *Usos amorosos de la postguerra española*, de lo mucho que las lecturas de la adolescencia influyen en la formación de la identidad. En este sentido la escritora hace referencia a Bettelheim, para quien los contrastes de los cuentos sirven a la organización psicológica del niño en su camino hacia la edad adulta. El niño/a se identifica con los personajes maravillosos, y su conciencia los absorbe a través de las luchas, las desgracias y los éxitos del héroe o heroína. Así que los cuentos no son solo instrumentos lúdicos, sino también morales y representan "la vida vislumbrada desde el interior"². Ella estudió los cuentos de hada (también en sus connotaciones sexuales) y le dedicó durante muchos años, empezando por algunas traducciones de Perrault; desde *El castillo de las tres murallas* (1981) hasta *La Reina de las Nieves* (1994), contribuyó a la creación de modelos alternativos a los propugnados por el franquismo, centrados en la sumisión de la mujer, cuya utilidad y esencia podría realizarse solo dentro del matrimonio. Carmen Martín Gaité subvierte las tramas de los cuentos tradicionales y crea heroínas positivas, autónomas e independientes (PÉREZ, 2008.), también a

² Título de un capítulo de la obra de B. Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*; en la edición italiana *Il mondo incantato: uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli Editore, 2001, p. 27

través de la entrada de lo autobiográfico (TERUEL, 2019). De este modo, el cuento de hadas le permite encubrir el mensaje, o la enseñanza moral, como con las palabras y el personaje de Teresa de Jesús, que fue sin duda una heroína positiva.

La escritora, analizando el lenguaje del primer franquismo en *Usos amorosos de la postguerra española*, por un lado, nos suministra pruebas de como este influye en la realidad, en el pensamiento y en la manera de percibir el mundo³; por otro lado, logra ser psicóloga (podríamos tal vez imaginarnos la voz de la doctora Mariana León) de su sociedad y de sus tiempos estrujando actitudes y costumbres que se esconden dentro de una cáscara de coloquialismo. Élise Couture-Grodin (ÉLISE COUTURE-GRODIN, 2011, p.61), citando las palabras de Luisa Valenzuela, nos dice que la literatura femenina es muy realista por muy fragmentada, y que las incertidumbres, búsquedas y dudas que la atenazan permiten alcanzar este realismo. Marginalidad y fragmentación discursiva son las características dominantes en *Nubosidad variable*, pero, asimismo, la palabra es el hilo que ata y mantiene unidos. Incluso cuando ya no somos capaces de hallarnos, cuando los titubeos y las contradicciones rompen el espejo (imagen recurrente en la novela) de nuestra identidad, la palabra es un salvavidas. En *Nubosidad variable*, la palabra es una fe, una vocación que nunca te

³ Teoría del relativismo lingüístico: «Il linguaggio è l'organo formativo del pensiero. L'attività dell'intelletto, del tutto spirituale, del tutto interiore, che quasi svanisce senza lasciar traccia, si estrinseca mediante il suono nel discorso e diviene percepibile ai sensi. Quest'attività è pertanto tutt'uno con il linguaggio, essi sono inseparabili l'uno dall'altro» (Humboldt 1991: 42).

abandona y te permite, en un abrir y cerrar de ojos, reencontrar memorias borrosas perdidas en el laberinto del tiempo. Es la valencia ambigua del “léxico familiar”, o sea los sobreentendidos entre miembros de una familia, el que despeja las nubes del olvido. La palabra tiempo en la novela es polisémica y hay que leerla con doble acepción: la primera alude al cambio de las condiciones del tiempo atmosférico, la segunda al tiempo como medida de duración y separación de acontecimientos. En el título, la primera acepción describe visivamente la segunda, el tiempo del discurso de las protagonistas.

Por último, hay que señalar también la elección del género epistolar para la narración en *Nubosidad variable*, síntoma, una vez más de la necesidad de un interlocutor, un destinatario que pueda de verdad entender lo que se quiere expresar (de igual manera que en *Dar Palabra*). Por consiguiente, las cartas y su espera (MARIOLA PIETRAK, 2010) son el entramado de la novela. Por una parte esta elección permite a la autora adoptar dos puntos de vistas a la vez (el de Mariana y el de Sofía) y mostrarnos dos caras de una misma moneda (aunque mucho de lo que leemos parece ser elementos de origen autobiográfico); por otra parte, es un expediente que alimenta la fragmentación discursiva y dilata la percepción del tiempo, que se hace mucho más largo en los recuerdos y en las descripciones posteriores que no en lo vivido por las protagonistas. Por cierto, en *Nubosidad variable*, el tiempo no se vive, sino que se cuenta en las cartas (o se apunta en algún papel) eligiendo las palabras mejores. Esto nos permite reanudarnos al discurso que CMG hizo con ocasión del premio Príncipe de Asturias:

[...] lo que yo le deseo al Príncipe- como la hechicera de los cuentos- en los umbrales de un mundo donde hay tantas libertades como servidumbres y tantas leyes como trampas: que no pierda la fe en la palabra, ni en la dada ni en la recibida.»

Estos últimos dos géneros literarios, el epistolar y el cuento moral, que Carmen Martín Gaité elige, apuntan a la importancia visceral “de la palabra dada y recibida”. Para escribir, *Dar Palabra*, es necesario cuestionar la realidad y cuestionarse a uno mismo, “para tratar de entender mejor lo que no está tan claro como dicen”.

1. LA AMBIGÜEDAD NARRATIVA: EL ANTÍDOTO AL MIEDO.

La palabra en *El cuarto de atrás*.

1.1 Espacios narrativos y escenarios.

El cuarto de atrás fue publicado en 1978 y galardonado con el Premio Nacional de Narrativa. Es un libro de memorias pero que busca un compromiso para serlo a medias. En esta novela es fácil darse cuenta de cómo las palabras subyugan y remolcan la lectura del texto a través de múltiples funciones.

En primer lugar, las palabras forman físicamente parte del espacio narrativo de la novela: son las cortinas por donde se asoman los pensamientos escondidos. En sus *Reflexiones sobre mi obra - El cuarto de atrás*, la autora nos revela, que: “En términos espaciales podría decirse que el pensamiento está detrás de las palabras casi como relegado en *El cuarto de atrás*.” Sabemos que la primera necesidad que se le ocurre a la autora a la hora de escribir una novela es el espacio. Ella necesita “ver y medir el sitio donde van a desarrollarse los conflictos” antes de “meter allí a los personajes”. Por eso, las palabras necesitan y cobran un espacio físico en la historia; son, desde luego, bultos voluminosos y no se puede evitar de tropezar en ellas, del mismo modo en que la protagonista, que firma con C. que es también la inicial del nombre de la autora, tropieza contra los libros amontonados en

cada rincón de la casa. Al final, no queda otra que fijarse en ellas, ya que tienen su propio papel en la narración, igual que un personaje más.

Hablando de espacios, hay que destacar la influencia teatral que hay en la novela. Martín Gaité confiesa que para ella “la literatura, desde que era una niña, siempre tuvo algo de representación teatral” (MARTÍN GAITE a, 2017, p.478) y subraya que, en *El cuarto de atrás*, la elección de las palabras para describir las habitaciones no fue casual, y que éstas son “decoradas”, justamente como ocurre en teatro:

[...] Existe en esta novela, más que en ninguna de las mías, una terminología “teatral”, que ya se iniciaba en *Retahílas*. El lugar donde suceden las cosas, y sobre todo en donde tienen lugar las conversaciones, ha sido siempre para mí muy importante. Pero en esta novela se acude explícitamente al término “decorado”, como si se tratase de un teatro. (MARTÍN GAITE a, p.612)

En *El cuarto de atrás*, el espacio tiene las características de un escenario y el olor a polvo de las pesadas cortinas de terciopelo del telón, del mismo rojo que el empapelado del cuarto donde empieza la historia. Consciente de que todo es una representación, y de que cada uno representa su papel, la protagonista se acerca “a la puerta, sin hacer ruido, y asomo un poquito la cabeza, como si observara, entre bastidores, el escenario donde me va a tocar actuar enseguida” (MARTÍN GAITE, 2018, p.244). La continuación de “la representación mano a mano” sigue siendo la conversación con el hombre misterioso sentado en el sofá que, aparentemente, espera y “finge estar embebido en la lectura de unos recortes de prensa, pero lo que hace es repasar su papel” (MARTÍN GAITE, 2018, p. 244), presumiendo indiferencia. “En el fondo todo es jugar, y el éxito depende de la capacidad de concentración, tengo que pensar eso, que los nervios surgen cuando nos distraemos del juego mismo” (p.263).

Toda la novela se desarrolla en casa de la protagonista, C.; la casa es el lugar donde se manifiesta lo fantástico, o sea un hombre perturbador vestido de negro. La protagonista C., aunque al principio espere al ignoto señor con una “ansiedad mezclada de susto”, no aparece demasiado fastidiada por su presencia, de hecho, la misma autora ha declarado haber inventado al hombre de negro en una tarde de lluvia, cuando lo único que quería era escaparse de su casa y la presencia del misterioso visitante le ha aliviado esa sensación de angustias en la que la casa la encerraba. En *El cuarto de atrás* la superación de la frontera de los espacios en oposición interior/ exterior es el acontecimiento importante. El espacio exterior está representado por el hombre de negro que desde afuera llega al interior de la casa, invadiéndola: una intrusión forzada en la noche de la protagonista. Pero luego acaba integrándose cada vez más con el ambiente de la casa y, asimilándose progresivamente a la narración llega a convertirse él mismo en narración. Una narración que es, significativamente, autobiográfica. En otras palabras, paso a paso va haciéndose literatura. El decorado de ese espacio narrativo son las palabras. Imaginar el lugar en donde meter a sus personajes, que la miran de reojo, encogidos de hombros, mudos y con una mirada interrogativa, esperando a que su escritora les “dé palabra” (“siempre se me han dado bien los diálogos”), viene antes de todo, “aunque sea producto de mi fantasía”, dice la protagonista refiriéndose a la escena donde se desarrolla la llamada telefónica de Carola, “existe” (MARTÍN GAITE 2018, p.239). Y existe por medio de las palabras que evocan y la edifican, ladrillo tras ladrillo.

La chimenea que, por unos instantes, había surgido en el rincón con sus leños crepitantes, tragándose los folios que no recuerdo haber escrito y propiciando una conversación sobre literatura de misterio con el desconocido que me ha traído al refugio, se desvanece y la habitación vuelve a ser la de siempre con todo su peso de recuerdos y resonancias. (MARTÍN GAITE, 2018, p 115)

Las palabras construyen en la escena una bonita chimenea, propiciadora de excelentes conversaciones, que luego simplemente se desmorona en pedazos de sueños irrealizables; también erigen un castillo de papeles, cartas en concreto, y tejen un *flirt* tanto intrigante como imposible con el desconocido, y todo simplemente con la fantasía que, de todas formas, se convierte en realidad por medio de las palabras, la única realidad válida en el mundo de la escritura.

En el espacio que separa sus botas negras y deslucidas de los dedos que asoman por mis sandalias, me parece ver alzarse un castillo de paredes de papel, mejor dicho de papeles pegados unos a otros, a modo de ladrillos, y plagados de palabras y tachaduras de mi puño y letra, crece, sube, se va a desmoronar al menor crujido, y yo guarezco en el interior, con la cabeza escondida entre los brazos, no me atrevo a asomar, en la parte de abajo, componiendo el puente levadizo, reconozco algunos papeles de los que guardaba en el baúl de hojalata. (MARTÍN GAITE, 2018, p.134)

La escritora logra construir escenas, montar y desmontar escenarios y todo con un toque de bolígrafo y algunas palabras resplandecientes. De hecho, ella nos dice que “existe una tercera clase de espacio: el soñado o imaginado. Se concreta en algunos lugares que solamente tienen consistencia a nivel soñado o imaginativo”. El teatro, siendo como es «palabra intercambiada» (MARTÍN GAITE a, 2017, p480) siempre ha sido una referencia de fondo en el proceso de creación literaria de la autora. Ella confiesa que cuando era niña le encantaba ir al teatro y esperar a que empezara el espectáculo. Cuando era joven, Martín Gaité fue actriz y también se dedicó a escribir dos obras teatrales que se quedaron sin estrenar durante muchos años, ya que representar una obra en el escenario causa muchas más preocupaciones que escribir novelas. Pero, de todas formas,

nada le volvió a transmitir las mismas emociones y encanto que aquellas escapadas infantiles a ver representaciones teatrales. Este amor le dejó una huella profunda en el corazón que se refleja en *El cuarto de atrás*, en cuyas páginas finales leemos “La habitación empapelada de rojo está vacía y silenciosa, como un decorado después de la función.” De hecho, en el último capítulo ya no está el hombre de negro, se ha acabado la representación y se ha vuelto a la realidad, aunque queden piedrecitas blancas de ese momento mágico de contacto con alguien tan inspirador y literario como el misterioso entrevistador, quizás soñado quizás no.

1.2 La palabra como motor narrativo.

A lo largo de la lectura -o de la escritura- Martín Gaité explota la valencia de las palabras para desarrollar el texto. Muchas veces leyendo, parece una escritura *brain-storming*, o sea que Martín Gaité parte de la última frase o palabra que ha escrito para seguir narrando, escribiendo todo lo que le sale sobre el tema, conectándolo solo por medio de esa palabra. Como si ese fuera el verdadero hilo conductor para enhebrar los recuerdos, las escenas, los diálogos y los escenarios.

«El té está buenísimo» dice, «tiene la proporción justa de limón, ni mucho ni poco».
«Un pariente mío decía que en el amor, como en el agua de limón, hay que quedarse con ganas». Se echa a reír. Cuando se ríe parece más joven. «Ya lo creo, quedarse con ganas en el amor... no andaba descaminado su pariente.»
También podía arrancar de allí, eso de quedarse con ganas en el amor era un tema clave de mis apuntes, el miedo a la saciedad. (MARTÍN GAITE 2018, p.121)

En el texto la escritora logra encajar, en la tranquila escena casera donde la protagonista C. toma un poco de té con el desconocido entrevistador, el tema muy lejano del amor y de la escasez, que luego desarrolla con más detalles durante varias páginas, solo gracias a la palabra *limón*, que sirve de *liaison* entre la conversación con el hombre de negro y las memorias y opiniones de la protagonista/autora. Lo mismo pasa con la palabra *tiempo*. El tiempo es un juego, es el escondite inglés y pasa sin que se dé cuenta uno, al no ser que volviéndote atrás te des cuenta de que los recuerdos, de repente, te sumerjan. Por ello la autora aprovecha para revivir los juegos de la infancia y las actitudes de aquellos tiempos; en concreto la escena revive la maravilla mixta al miedo injustificado, y por eso cómico, que la gente probaba a la vista de un solo coche. Si comparamos esta escena con las calles modernas, que de coches están apretadas, es natural que se nos escape una sonrisa. *Coche* es la palabra que despierta en la protagonista el recuerdo paralelo de dos sentimientos antitéticos e inconciliables: por un lado, la excitación que ella y su prima vivieron tras la visita a una nueva ciudad, una verdadera aventura, (aún más excitante la fuga del hotel, aunque fuera pocos minutos); por otro lado, el asombro que deformó el rostro y la voz de su padre y su tío al devolverles el coche, ya inutilizable, explotado y abarquillado por la guerra. También se compara el tiempo al juego del escondite inglés, que llega de repente, sorprendiéndonos

Pasaba de una manera tramposa, de puntillas el tiempo; a veces lo he comparado con el ritmo del escondite inglés, ¿conoce ese juego? [...]»⁴

Jugábamos a tantas cosas en aquella plaza, a los doubles, al pati, a las mecas, al juego mudo, al corro, al monta y cabe, a chepita en alto; [...]En aquella plaza solo tenía coche un médico que se llamaba Sandoval [...] «¿Y por qué ha comparado el paso del tiempo al juego del escondite inglés?» me pregunta el hombre de negro. [...] «Porque es un poco así, 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. (MARTÍN GAITE 2018)

Pasa lo mismo con la palabra *cocina*, con la que la escritora se desplaza por las cocinas modernas, su yo del pasado y sus casas en Galicia y en Madrid. Esta forma de escritura *brain-storming*, se desarrolla empezando por un término en concreto y luego arrastra la narración apuntalándose a otras palabras que el primer término lleva consigo, a ser aparentados por significados o simplemente por memorias. La palabra es como un jugoso cebo que los recuerdos muerden entusiastas. Así que la narración sigue explotando todo el campo semántico⁵ y exprimiendo a cada término su jugo

⁴ A partir de la edición Cátedra de José Teruel, la cita está formada por trocitos de diferentes páginas: P. 184, 185, 191, 192

⁵ La narración *brain-storming* de la que se habla se aprovecha del conjunto de palabras cuyos significados están relacionados entre ellos y con un núcleo común, en este caso la guerra.

de significados o de asociaciones subjetivas de recuerdos. Se nota en el texto de antes, con la palabra *juego*, pero hay otros ejemplos: la palabra *bombardeo* (p.137) lleva consigo “catástrofe”, “artillería”, “vituallas”, “bagajes”, “tropas”, “hostilizada”, “huían” y, sobre todo, “refugio” de la que nacerá el recuerdo del hombre de la churrería, del niño Lupito y luego de la isla de Bergai. Lo mismo pasa con la palabra *modistas* que cose juntas “frunces, nesgas, bieses, volantes, pinzas y nidos de abeja” con “las batas, las faldas de diario, la ropa interior, los uniformes y los vestidos”. Otro ejemplo, quizás de los más descriptivos, es como revive el gobierno y la muerte de Franco. La novelista describe su presencia en la España de su juventud por medio de un clímax “divino”: “unigénito, indiscutible y omnipresente”. Las consecuencias de su esencia casi divina están descritas con la sucesión de las palabras “infiltrarse”, “allanar”, “despertar” y “amortiguar”, que describen muy bien el carácter totalitario del régimen franquista que se había adueñado hasta del tiempo, paralizándolo. Y luego nos dice que tras su muerte “parecía como si las palabras «regir», «destino» y «patria» se quitasen el uniforme oficial y apareciesen en cueros sobre una mesa de disección para dejarse hacer la autopsia”(p.207-208) sugiriendo a la vez, el valor simbólico que dichos términos tuvieron en la propaganda del régimen y, más en general, cuanto fue importante el papel de las palabras en la memoria que Carmen Martín Gaité guardaba del franquismo, logrando personificarse. De hecho, la autora hizo historia de su pasado inmediato a través del lenguaje. Son secuencias magnetizadas por la cercanía del imán Franco que las atrae sin dificultades. Pasa también con *fuga* que, entre otros, incluye en su arrastre de campos semánticos “anómalos”, “desafiantes”, “las locas, las frescas y las ligeras de casco” y también la crítica “quedarse, conformarse y aguantar era lo bueno; salir, escapar y fugarse era lo malo.” Sin embargo, “la locura noble” era esa forma de enfermedad que afectaba aquellos personajes alabados como heroicos, por ejemplo, Don Quijote, Cristo y Santa Teresa, que, aunque se fugaron también, lo hicieron bajo la

justificación posterior de un “alto ideal”, fruto de la manipulación de la historia por parte del franquismo. Sin embargo, este bombardeo de palabras que cobran vida propia, descontextualizándose, provocaban angustias y sufrimiento en la protagonista, que recuerda esos sentimientos casi con la misma fuerza y rabia con la que los probó, reconociéndoles un papel destructor de sus sueños de juventud.

A lo largo del del texto se deduce fácilmente un mecanismo experimental de narración: “Estaba harta de oír la palabra fusilado, la palabra víctima, la palabra tirano, la palabra militares, la palabra patria, la palabra historia.” Este mecanismo utiliza las palabras como señales, funciona también con los nombres de los objetos de la casa. O sea que la protagonista ve algo, ya sea un aparador o unas píldoras, y esto le sirve para recordar y narrar. “Querría hablarle al hombre de negro del vehículo narrativo que suponen los muebles, regalarle todas las imágenes que, en este rato, se me han aparecido entre el aparador y el espejo.” De esta forma, la narración es un subseguirse de imágenes conectadas; esta manera de escribir aumenta la sensación de desorientación en el lector, una elección estilística que la autora desarrolla “aprovechando literariamente de asociaciones libres y aparentemente deshilvanadas que presiden su expresión oral” (MARTÍN GAITE a, 2017, p.452).

La palabra puede ser incluso evocadora de otras palabras, especialmente de canciones o poesías. Es el caso de “voy como a *tientas*” que, de repente, resuena de las coplas de Concha Piquer

Quien va por el mundo a *tientas*

Lleva los rumbos perdidos (MARTÍN GAITE p.194)

Y se embebe de los asuntos de “engaño, resignación, fatalismo y disimulo” que la cantante entonaba en sus textos y que reflejaban una actitud de la época. Así como la esperanza: “Y aprendimos a esperar, sin pensar que la espera pudiera ser tan larga” (P.225); pues, fue esperando que a la protagonista se le fueron cincuenta años de su vida, sin que nada cambiara, sin ver las transformaciones de modernidad que en cambio se daban en otros países. Y la palabra *esperanza* toca un bolero

«Yo sé esperar
Como espera la noche a la luz,
Como esperan las flores
Que el rocío las envuelva.» (P.225)

Y también en la conversación telefónica con la misteriosa mujer que llama en el medio de la noche pasa lo mismo. Un maldito *parné*, pronunciado por el auricular del teléfono arranca recuerdos más antiguos, de coplas de postguerra:

«Maldito parné
Que por tu culpita
Perdí yo al gitano
Que fue mi querer» (P.229)

1.3 Los recuerdos entre literatura y vida.

Otra función que tienen las palabras en *El cuarto de atrás* es la de armazón de la memoria que, exactamente como un texto, paso a paso va recomponiéndose por medio de ellas. Por las palabras, ya sean escritas (como en la carta que la protagonista C. encuentra por accidente en la cesta de costura) o dialogadas, se evocan imágenes y perfumes de memorias más o menos lejanas, más o menos felices. Sobre todo, se evocan recuerdos de infancia, aunque siempre todos desordenados y mezclados. «En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. ⁶» (MARTÍN GAITE a, 2017, p.1021)

De hecho, la autora, a la hora de escribir *El cuarto de atrás*, buscaba una manera para contar sus memorias. El “problema” fue que, tras la muerte de Franco, fueron muchas las voces que, hallándose improvisa y completamente libres de escribir y expresarse, de poder soltar todo lo que había estado encerrado (queriendo o no) durante tanto tiempo, empezaron a levantarse a la vez, superponiéndose e invadiéndolo todo con testimonios y memorias de la época del franquismo. La muerte de Franco causó un estallido de obras de memoria, lo que paralizó a la escritora a la hora de iniciar su propio proyecto: quería escribir algo que fuera diferente a un anodino libro de memoria, que la propia autora encontraba aburridos tras la inflación de escritura del yo en la Transición democrática. Así que empezó a esforzarse para encontrar un modo de contar sus memorias sin contar memorias. Por eso según Isabel C. Anievas Gamallo “la indecisión genérica”

⁶ Es una cita del «fascinante» ensayo de Gastón Bachelard *La poética del espacio*.

entre lo fantástico y lo autobiográfico de *El cuarto de atrás* es lo más llamativo y característico de la novela.

No deja de resultar significativo que críticos como Lynette Hunter, Elizabeth Napier o Jacqueline Howard reconozcan la “indecisión genérica” como uno de los rasgos distintivos de “lo fantástico” que, en su opinión, se caracteriza, precisamente, por la combinación y recontextualización de diferentes discursos, estilos y géneros (ANIEVAS, 2006 p.67)

El entramado que las palabras y las memorias tejen a lo largo del texto se parece cada vez más a un laberinto por cuyos caminos se pierde la protagonista, que trata una y otra vez de no perder el hilo, de dar un sentido a la corriente de recuerdos que brotan estimulados por el ambiente acogedor (y familiar, por supuesto) y por la conversación con el personaje vestido de negro.

«Espere un momento, me estoy haciendo un lío.»

«Pues anda que yo... no llevo leídas ni la cuarta parta y ya estoy mareada, ¿sabe usted cuando se mete una en un laberinto de esos de las ferias?, pues igual.» (p.227)

Es una narración desordenada que interminablemente se repite, se corta y se reanuda: una relectura sin fin para seguir el cuento, dando vida a unas interconexiones enredadas, como una madeja de hilo. Y en esta confusión el confín entre las memorias de lo realmente vivido y los recuerdos adquiridos por detrás de las lentes de la literatura se hace cada vez más lábil y borroso hasta desaparecer. De hecho, para la autora no hay una frontera entre literatura y vida, sino que una influye y crea la otra y viceversa. En la literatura confluyen nuestras experiencias, y en la vida, los sueños y el

pensamiento las lecturas que, desde muy pequeños, fomentan nuestra imaginación.

Lo escrito se alimenta de lo visto, oído y vivido, es decir, de lo que existió y se produjo como vida, de tal manera que lo que queda escrito ha de reflejarlo si no quiere ser letra muerta, la vida resulta una referencia inexcusable, y en este sentido muy conveniente sería restablecer la vigencia de estos vasos comunicantes entre vida y literatura, que con frecuencia se obturan. (MARTÍN GAITE a, 2017, p. 562)

El cuarto de atrás es el resultado original de este mecanismo que amalgama vida y páginas escritas. En cada momento, la autobiografía y los recuerdos de la escritora interfieren en la narración de la misma manera que lo soñado o imaginado. De hecho, la literatura y sus universos extraños, que afloran conducidos por nuestra “sed de oír o leer historias” (p.970) sirven – otra vez- de decorado para nuestras vidas. Y es natural que estas dos dimensiones, aparentemente tan diferentes, de literatura y vida se entremezclen sin parar y a veces sin que se pueda contener el fenómeno, ya en el fondo son complementarias, y se recurre a una para aliviar y embellecer la otra; pero hay veces que termina uno sin saber distinguir entre las dos. «[...] que es que ya las palabras a veces se enhebran de forma tan pedante y tan libresca que no se aclara uno ni sabe a qué realidad nos están remitiendo. » (p.555)

1.4 La ambigüedad fantástica.

A medida que se multiplica la dificultad del jeroglífico, se desbocan mis deseos de entenderlo, de repente ha subido la marea en un embate imprevisto y lo dispersa todo, arrebatando su resaca me doy definitivamente por vencida. (MARTÍN GAITE 2018, p.100)

Esta imagen es tan hermosa como significativa, y es una descripción de la marea del olvido que sube sin que pueda uno hacer nada para encauzarla. Es más, su evolución es imprevisible, nunca se sabe qué orilla de la memoria pueda lamer o inundar. Por eso la protagonista parece estar corriendo a todas horas un maratón contra el olvido: siempre está en busca de algún cuaderno de apuntes que la ayude a recobrar un destello de memoria y despejar con las palabras su opacidad. “Cuántos ratos perdidos, cuántas vueltas inútiles por esta casa, a lo largo de los años, en busca de algo. ¿Qué busco ahora?”. Mejor dicho, la protagonista está en busca de una palabra, concretamente de la inalcanzable, la que se desvanece justo cuando está a mano.

Tanto la búsqueda del cuaderno como de las palabras evanescentes o perdidas contribuyen al aumento del misterio que progresivamente se hincha gracias al calor que desprenden las páginas hojeadas por el lector. De hecho, la protagonista nos dice: “Quizá todo consista en perder el hilo y que reaparezca cuando le dé la gana, yo siempre he tenido demasiado miedo a perder el hilo.” (p.109) Y esta actitud de perder el hilo es lo que intensifica la atmosfera de misterio que se respira a lo largo del texto. De hecho, esto es un recurso adoptado siguiendo los consejos bisbiseados por el ensayo de Todorov sobre la literatura fantástica, y podemos leer las reflexiones de la autora, respecto a la idea de explotar la sensación de extravío nacida de los lapsus de olvido que fulguran brevemente la realidad cotidiana, en los *Cuadernos de todo*, como se explica en las notas al pie de página en *El cuarto de atrás* (MARTÍN GAITE, 2018, págs. 108-109). Por medio del lenguaje y gracias a esta búsqueda de lo perdido, la novelista logra transmitir, de forma magistral, la sensación de extrañeza; precisamente esto es lo que acrecienta cada vez más el misterio. Igualmente, para Todorov, el lenguaje es el sitio donde nace lo sobrenatural porque éste consiente concebir lo que siempre es ausente.

Il soprannaturale nasce dal linguaggio: ne è insieme la conseguenza e la prova. Non soltanto il diavolo e i vampiri non esistono se non nelle parole, ma per di più il linguaggio solo consente di concepire ciò che è sempre assente: il soprannaturale. Questo perciò diventa un simbolo del linguaggio. [...] (TODOROV, 1970, p.84)

Según Todorov el lenguaje es un símbolo de lo fantástico porque es el medio para concebirlo: lo fantástico existe en el lenguaje. En general, el lenguaje es el corazón que impulsa el misterio hacia todas las líneas de la novela, la cual necesita de este aporte constante para oxigenarse y sustentar la duda del lector que columpia indecisa en la interpretación entre sueño o realidad, cumpliendo con la definición que el ensayista búlgaro. De hecho Todorov describió lo fantástico como aquel instante de titubeo, en el que el lector permanece en la indecisión entre una explicación racional de los acontecimientos leídos y una sobrenatural.

No por casualidad el hombre de negro nos dice que “la ambigüedad es la clave de la literatura de misterio”, “no saber si aquello que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca”, ya que lo fantástico se asocia con la vacilación, (p.130) y también afirma que “lo más logrado es la sensación de extrañeza” (p.127), y que “la literatura es un desafío a la lógica” (p.132). De modo que la literatura es incertidumbre, y la incertidumbre está atiborrada por el lenguaje y las palabras. Considerablemente, una de las sensaciones que emerge al difuminarse irritante de una palabra o frase, casi alcanzada, o al leer una historia vaga y no bien delineada es la perturbación: la protagonista reflexiona así “la última frase la ha dicho mirándome con una expresión diferente, indescifrable, como si estuviera aludiendo a otra cosa. Y me *perturba* porque me recuerda algo que me dijo alguien alguna vez” (p. 116) y también “contengo la respiración, luchando entre el acuciante deseo de profundizar en esta historia *perturbadora* y la sensatez que me aconseja desentenderme de ella” (p.219). O sea, el conflicto que tiene como rehén a la

protagonista es entre la sensatez y la perturbación; entre la lógica y lo irracional, entre lo familiar y lo desconocido... una impresión muy fantástica. El poeta inglés Schelling definió lo perturbador como aquello que debería de quedarse secreto (*heimlich*) y escondido en casa (*heim*) y que, sin embargo, aflora. De allí Freud aprovechó para su definición del perturbador como “lo que es contrario a la tranquilidad de la casa y perturba porque no es doméstico, es raro y extranjero”. Elocuentemente, para la protagonista, que recibe una invasiva visita perturbadora en su ambiente doméstico, la fugacidad de la palabra, el desvanecer de los recuerdos son igualmente situaciones perturbadoras, y despertadas por el huésped vestido de negro, (color de muerte y terror). El desconocido entrevistador continuamente pellizca recuerdos borrosos y memorias que la protagonista ya había dado por perdidas. Y siempre domina la falta de algo, así como se cierne el miedo a perder lo que queda; esta es una sensación que se propaga homogénea en el texto y que la escritora logra transmitir exitosamente a quien lea: la búsqueda de la palabra y de los recuerdos, que, no olvidemos, siempre están conectados indeleblemente las unas a los otros. El elemento perturbador conlleva un síndrome de castración, concretamente, el terror a perder algo, como Freud dedujo en su ensayo *Das Unheimliche*, el primero en inspirar estudios sobre el fenómeno de lo perturbador y la literatura fantástica en el siglo XX, que fue elaborado a partir del cuento de E.T.A. Hoffmann *El hombre*

*de arena*⁷. En *El cuarto de atrás*, en concreto, la protagonista le tiene miedo, mejor dicho, terror, al olvido; un ser tan lunático, inexorable y cruel que, como en el cuento de Hoffmann, desprende arena por todos lados e incesantemente arranca los ojos de la memoria a través de ella, implacable y monstruoso. El hombre de negro es un elemento perturbador en la vida de la protagonista, o sea que llega, con sus píldoras mágicas, para deslumbrar lo que se quedaba escondido y reprimido, despertando viejos miedos, enojos y angustias infantiles, sobre todo relacionados con la guerra y al periodo del franquismo. Todos los recuerdos tristes de una infancia hecha añicos por la violencia, el hambre y las preocupaciones adultas; y la nostalgia de la inocencia guardada en un cuarto para jugar que progresivamente es invadido por palabras ajenas y espantosas como fusilamiento y muerte. De ahí que las perdices estofadas se transformen en sarcófagos, y los embutidos cuelgan del techo como ahorcados; la historia, con unos ojos de niña, no se entiende ni se quiere entender, es más, se aborrece, como sinónimo de guerras y tirano (p.130). Es decir, el hombre de negro es el elemento más perturbador del cuento porque, no solo es un extranjero, que llega invadiendo físicamente el espacio vital de la protagonista, sino que también

⁷ El hombre de arena es el relato breve más famoso del escritor alemán E.T.A. Hoffmann, y pertenece al género del Romanticismo negro, también llamado terror gótico. El cuento se desarrolla a través de unas cartas que el protagonista Nathanaël intercambia con su hermano Lotario y su novia Clara. El protagonista cuenta la angustiada sensación de revivir un viejo trauma infantil, o sea cuando un abogado amigo de su padre le amenaza arrancarle los ojos por medio de la arena. Es el tema del miedo a perder los ojos que Freud interpreta como miedo a la castración, ya que lo relaciona con el miedo a perder la virilidad.

invade su espacio interior, revuelve viejas historias y sobre todo, remueve viejas sensaciones. De hecho, según Freud el verdadero placer consiste en su relación con el dolor, ya que a menudo lo que debería provocar placer es vivido dolorosamente y, en cambio, el malestar se convierte en una fuente placentera⁸. ¿Y no es precisamente esta la relación que Martín Gaité tenía con sus memorias? A lo largo de su vida, condenó millones de cartas a hogueras despiadadas solo para desarmar su poder evocador de dolorosas memorias fantasmas; pero, la forma de narración favorita por la autora es la autobiográfica. Asimismo, aunque al principio la llegada del hombre de negro inquieta a la protagonista, lentamente ella va acogiéndolo, atraída por él y muy bien dispuesta a contarle sus historias y a confiarse; esta característica, según Farnetti, (ELEONORA CHITI, MONICA FARNETTI, UTA TREDER 2003, p-9-22) ⁹ corresponde a un modelo femenino de lo perturbador, acostumbrado aceptar con cariño y alivio el elemento fantástico que, desde siempre, para la mujer ha sido una manera de escaparse de la jaula de la paredes domésticas, el puente construido desde la ventana hacia el mundo tentador.

⁸ Aunque el recordar pueda provocar dolor, es artífice también de una sensación placentera, de alivio y de consolación

⁹ En general, las estudiosas en este ensayo se ocupan de delimitar la interpretación freudiana de lo perturbador como miedo a la castración por lo que concierne la literatura femenina, ya que las mujeres escritoras no pueden tener miedo a perder la virilidad; una de las teorías es la actitud típicamente mujeril por acoger lo extraño sin miedo.

La sensación perturbadora de extravío se acentúa aún más al experimentar el lector una perenne desorientación entre lo vivido y lo imaginado. Estos dos elementos no están separados por una raya bien definida, sino que se entremezclan continuamente, lo que contribuye a la creación de la atmosfera fantástica en la novela. De hecho, para la autora lo fantástico es la irrupción repentina de algo que rompa “los esquemas habituales” (MARTÍN GAITE a 2017, p.971) dentro de lo real cotidiano. Cada vez que haya algo que no pueda explicarse con la lógica, se puede explicar con la literatura: “Ninguna mujer que decide coger la pluma ha dejado de sentir antes una cierta incapacidad para distinguir el mundo de los sueños del de la realidad” (MARTÍN GAITE a 2017, p.451). Esta concepción de literatura fantástica de Martín Gaité coincide, descrita y teorizada en “Brechas en la costumbre” coincide también con “el sentimiento de lo fantástico”, descrito tan poéticamente por el escritor argentino Julio Cortázar¹⁰:

Un sentimiento un poco visceral [...] yo me negué a aceptar la realidad tal como pretendían imponérmela y explicármela mis padres y mis maestros. Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante. [...] ese extrañamiento, está ahí, a cada paso, vuelvo a decirlo, en cualquier momento y consiste sobre todo en el hecho de que las pautas

¹⁰ Hay muchas convergencias en la teorización de lo fantástico en los dos autores: ambos conciben lo fantástico como una irrupción en la normalidad cotidiana

de la lógica, de la causalidad del tiempo, del espacio, todo lo que nuestra inteligencia acepta desde Aristóteles como inamovible, seguro y tranquilizado se ve bruscamente sacudido, como conmovido, por una especie de viento interior, que los desplaza y que los hace cambiar.

Martín Gaité y Cortázar están de acuerdo en un punto: la necesidad del rechazo constante de las explicaciones convencionales y la certeza que lo considerado normal en realidad es “casi siempre extraordinario” (MARTÍN GAITE a, 2017, p.971)

La novelista nos confiesa que “Nunca me he creído del todo lo que para otros parecía estar tan claro.” “Mi convivencia simultánea con lo real y lo irreal, es decir con lo que se entiende y lo que no se entiende, te pongas como te pongas, a mí me viene de antiguo. [...]” y dentro de esta certeza resignada (tan femenina) del “no entender”, como dijo ella (p.453), es donde se alcanzan los “mayores logros literarios” (p.453). Son tres los fenómenos que causan extrañeza: apariciones o desapariciones inesperadas, es el caso de las cartas al principio de la novela, de las que hablan la protagonista y el hombre de negro; la desorientación, que puede manifestarse también en sitios familiares como calles o la misma casa; y finalmente, el hecho de confundirse los sueños con la realidad, quizás siendo este el fenómeno más extraño y fantástico de todos. «Por esas “brechas en la costumbre” es por donde se cuele el miedo.» Esas brechas en la costumbre se nos transmiten a través de la forma de la estructura narrativa. Martín Gaité afirma que:

El monólogo interior está menos controlado por la conciencia que en otras novelas mías, hay un marcado surrealismo en la superposición de planos temporales y en la rápida sucesión de imágenes, que a veces dominan la reflexión y llegan a apagarla. Ya se sabe que el pensamiento corre más que las palabras. La transposición de este fenómeno a una página escrita es lo que crea el clima un tanto ambiguo y vacilante de *El cuarto de atrás*. Hay un desfase entre el tiempo real y el tiempo de la escritura.

Es el ambiguo desfase entre literatura y vida lo que hace de *El cuarto de atrás* una novela fantástica. En otras palabras, en este desfase el lector percibe la manipulación de la forma en que se entrega el discurso narrativo. A través de este artificio la autora logra desvelar la presencia de lo fantástico y nos permite percibirlo de una forma casi física, táctil. Eva Mesároová opina que la literatura fantástica cuida mucho su sistema lingüístico, dejando que lo fantástico ponga de relieve las potencialidades creativas y proyectivas del lenguaje; en fin, es la palabra que, por medio de las deformaciones lingüísticas y de las manipulaciones, construye nuevos mundos y nuevas realidades. (EVA MESÁROVÁ 2014, p.6)

También Silvia Zanagrandi apunta al papel protagonista que el lenguaje desempeña en la literatura fantástica, utilizando las palabras de Todorov, “permet de concevoir ce qui est toujours absent» (TODOROV, 1970, p.47). Lo fantástico carga las palabras con la responsabilidad de crear otra realidad, llena de contradicciones y oscilaciones entre las dos posibles explicaciones opuestas.

Dal momento che l'oggetto che determina il fantastico non può essere rivelato nella sua totalità, è necessario che lo si intraveda appena: occorre perciò ricorrere a giochi linguistici, analogie, comparazioni in modo da renderlo un oggetto esclusivamente verbale. Il gioco verbale ha la funzione di conferire carattere magico al linguaggio ormai abusato della quotidianità: il linguaggio si pone l'obiettivo di tradurre in immagini le espressioni dell'inconscio: le parole acquistano così vita nuova e diventano attributo di altri significati. La capacità di «pensare per immagini» è intensamente legata al «potere di [...] far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca». Un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile» è rappresentata da precise scelte linguistiche [...](SILVIA ZANAGRANDI, 2009)

Así que, jugar con las palabras es un modo para conferir un matiz mágico al lenguaje cotidiano y elevarlo. El lenguaje es el medio para representar con

imágenes el inconsciente de quien escribe, y las palabras se convierten en depositarias de significados nuevos. Para lograr expresarse de forma memorable, hay que estudiar bien qué decisiones tomar a nivel lingüístico. Al final, el lector acaba desorientado tanto por la confusión entre la realidad y el sueño de los acontecimientos, como por la sensación de pérdida, miedo y búsqueda constantes. La autora logra que esta desorientación se transmita a través de la configuración narrativa.

[...] Por otra parte el cuarto de atrás, especie de desván que tenemos en algún lugar, viene a ser una metáfora de la memoria. Y naturalmente, desde ese punto de vista metafórico, el cuarto de atrás, por suerte o por desgracia, nunca para de mandar mensajes que sobresaltan nuestra rutina cotidiana (MARTÍN GAITE a, 2017, págs.1018-1019)

Así que la narración es un sucederse de imágenes conectadas, una elección estilística que la autora desarrolla “aprovechando literariamente de asociaciones libres y aparentemente deshilvanadas que presiden su expresión oral”(p.452). Esta estrategia crea unos confines borrosos entre los recuerdos y la conversación con el hombre de negro, y además aumenta la atmósfera de indecisión entre sueño y realidad. De hecho, la escritora nos dice que “el tiempo y el espacio de la vida sobrenatural no son el tiempo y el espacio de la vida cotidiana” (MARTÍN GAITE, 2018, p.218) y se organiza para que esto se perciba claramente en su obra, enfatizando el hecho de que es una historia sobrenatural. Concretamente, es la ambigüedad fantástica lo que diferencia *El cuarto de atrás* de *El balneario*, y que permite la superación de la primera novela de la autora. De hecho, *El balneario* es criticado por el hombre de negro precisamente por querer explicar, con la lógica, lo que no tenía que ser explicado, y que más bien tenía que permanecer en esa ambigüedad tan fantástica y encantadora.

1.5 La escritura como terapia.

A estas alturas no queda más que hablar del papel terapéutico que tiene la palabra en la obra de Martín Gaité.

[...] y al contarlas en voz alta, salvaría del olvido todas las cosas que he estado recordando [...] es incalculable lo que puede ramificarse un relato cuando se descubre una luz de atención en otros ojos (MARTÍN GAITE 2018, p.99)

Para la novelista, uno de los motores que empujan la necesidad de escribir consiste en las ganas de contarse, en esa falta de comunicación que afecta como una plaga nuestra época. Martín Gaité afirma que se escribe como respuesta a una falta de interlocutor en la vida real, para aplacar la soledad aplastante en que se encuentra cada ser humano. Para ella hoy en día no estamos acostumbrados a escuchar y, de hecho, en los periodos en que ella tuvo buenos amigos con quienes dialogar, escribió menos. Esta falta de comunicación es lo que lleva al escritor a escribir. Lógicamente, una conversación de la vida real no puede tener lugar sin interlocutores dispuestos a la escucha: no tiene sentido hablar solo. En cambio, en una historia escrita quien cuenta no tiene por qué preocuparse de los condicionamientos impuestos por el contexto real de la comunicación. Más bien, quien narra una historia por escrito puede prescindir de cualquier restricción que incumba la dimensión cognitiva, lingüística y cultural de la situación comunicativa, y tampoco tiene que preocuparse por posibles riesgos de malentendidos, puesto que, aunque ocurran, formarán parte del marco de ambigüedades e incógnitas que envuelven una novela acentuando su atractivo. Aunque el escritor, desde un punto de vista formal, no necesite

a nadie para poder contar sus historias, Martín Gaité se da cuenta que para que ella pueda escribir es necesario, en primer lugar, inventar al interlocutor ideal, porque toda buena historia necesita de uno. Así el interlocutor solo es un «pretexto» para contar, con la ilusión de tener delante alguien, sabio, que sepa escuchar y dar pie a la narración.

Asimismo, confiesa haber puesto en *Retahílas* y en *El cuarto de atrás* «todo lo que yo he pensado siempre sobre el tema del interlocutor», ya que ambas novelas «nacen de la invención del interlocutor. [...] En definitiva, para nuestra autora, la literatura compensa la falta de un buen acto de comunicación oral porque «se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico. (ESCARTÍN GUAL, 2014)

Otra perspectiva de la escritura terapéutica, diferente a la descrita por Escartín Gual, es pensar en la palabra como un recurso para superar el miedo que la escritora tiene al olvido. Ella misma lo confiesa a su hija, justo en las últimas páginas de la novela,

«No me acuerdo» digo

«Bueno, mujer, pero no pongas esa cara de apuro, te lo preguntaba por preguntar. ¿Qué piensas?»

«Me preocupa que últimamente estoy perdiendo mucho la memoria, con la buena que la tenía yo.»

«Y la sigues teniendo»

«Para las cosas pasadas, pero en cambio se me olvida lo que acabo de hacer hace un momento.»

«Eso es por despiste»

«No, es por la edad» (MARTÍN GAITE 2018, pp. 272-273)

Su hija trata de tranquilizarla, pero sin mucho éxito. El hombre de arena para la escritora es el miedo; ella se da cuenta de que lo puede perder todo

por su culpa, y trata a toda costa de exorcizarlo. La palabra, la literatura, representada por el perturbador hombre de negro, al mismo tiempo familiar y extraño, es su única esperanza para vencer su hambriento enemigo. La palabra es terapéutica porque permite desafiar la pesadilla del miedo, recobrar recuerdos preciosos y dejarlos en mano de las generaciones venideras, bajo la forma de una atractiva novela, que merezca la pena ser leída, para combatir el olvido.

2. LA AMBIGÜEDAD SEMÁNTICA: EL JEROGLÍFICO CURATIVO.

La palabra en *Nubosidad variable*.

2.1 Fragmentación.

Nubosidad variable es una novela epistolar publicada por Martín Gaité en 1992. Muy brevemente, la estructura está constituida por el intercambio de las cartas y de los papeles/cuadernos que las dos protagonistas, Mariana y Sofía, empiezan a escribirse después de treinta años sin hablarse. Muy amigas durante la infancia y la adolescencia, su relación se enfría (“¿Quién ennegreció el oro fino?”) por haberse enamorado las dos del mismo chico, Guillermo. Pero después de treinta años, de repente, se encuentran en una exposición de pintura. “La sorpresa es una liebre, y el que sale de caza nunca la verá dormir en el erial”: esta frase, de hecho, representará la relación de las protagonistas a través de las páginas. Como la propia Martín Gaité confiesa, *Nubosidad variable* es un homenaje al libro *Lessico familiare* de la autora italiana Natalia (Levi) Ginzburg, de la tradujo *Caro Michele, Nuestros ayeres y La secretaria* al español. Cuando *Lessico familiare* fue publicado, en 1963, tuvo, sobre todo al principio, mucho éxito tanto de público como de crítica, y ganó también el *Premio Strega*, uno de los más prestigiosos premios literarios italianos. Luego, con el tiempo el libro se fue olvidando, in Italia por lo menos. Natalia Ginzburg nació en Palermo en 1916 y formó parte de aquel grupo de intelectuales italianos turineses (con Cesare Pavese entre otros), relacionados con la editorial Einaudi, que se opusieron al régimen

fascista. Siendo ella tanto la mujer de Leone Ginzburg- profesor universitario de literatura rusa y activista antifascista- como la hija de un famoso científico judío de Trieste, y también amiga de activistas políticos antifascistas, durante los años de la guerra tuvo que escapar y mudarse muchas veces para protegerse.¹¹

En un estilo sencillo y escueto, *Lessico familiare* es una crónica que relata, a través del idiolecto familiar, el progresivo desmoronamiento de una familia tras el paso de los años. Natalia es la menor de los hijos, y su punto de vista autobiográfico y subjetivo nos abre las puertas de la casa de los Levi: recuerdos del tiempo de la vida compartida entre hermanos, padres y amigos de familia. Lágrimas y carcajadas, miradas cómplices y ruidosas, refunfuños de fondo que componen el entretejido de la cotidiana realidad familiar. El libro es una mirada, tal vez un poco nostálgica de todos esos trozos de vida arrastrados por la inevitable carrera del tiempo que lo cambia todo y que arrebatada las certezas. El tiempo, infatigable, corroe, poco a poco las rocas detrás de las cuales se esconde uno para sobrevivir a sus propias debilidades. Y las rocas al fin y al cabo son personas, las personas que nos quieren y que por amor aceptan dejarse expuestas a las intemperies del “Tiempo”. Natalia, cuando la figura de su madre, desde siempre un pilar para ella, empieza ser indefensa y envejecer se da cuenta de lo que verdaderamente implica la vida adulta: sentirse obligados a hacerse rocas por amor de quienes consideramos más débiles. “¡Sé fuerte!” es el pasaje de

¹¹ *Lessico familiare* es una obra autobiográfica, así que se explica en detalles la vida de la autora, su familia y sus costumbres.

antorcha. Para algunos esta transformación solo significa sufrimiento. Otros, en cambio, buscan ser rocas para los demás, para verse fuertes a través de la mirada ajena. Pero muchas veces esto es solo un débil y orgulloso intento de esconder su propia fragilidad a los demás y hasta a uno mismo. Es el caso, respectivamente de Sofía y Mariana; la primera es forzada a hacerse cargo de decisiones y preocupaciones ajenas y que agotan su aliento y sus energías. Resignada y triste, Sofía se enfrenta cada día con una soledad e incomprensión aplastantes que matan su alma y su creatividad. Mariana, en cambio, se autoimpone ser el espejo que permita a otros llegar a vislumbrar y descifrar sus imágenes interiores, sus yoes, y resolver sus conflictos. Pero a lo largo del tiempo se da cuenta de lo agobiante que le resulta esa tarea: le exige enfrentarse a la paradoja de su vida, o sea querer aconsejar y leer las vidas de los demás sin ser primero capaz de entenderse y aceptarse a ella misma.

En esto salen a la luz jirones de interioridad de vidas y sueños destrozados. La fragmentación del discurso en la novela acentúa esta confusión, esta náusea insatisfecha y desarmadora, y refleja la fragmentación de los yoes protagonistas. Su inestabilidad emocional y física se representa a menudo de forma metafórica; uno de los ejemplos más bonitos es la metáfora de las tuberías, que figura al principio del libro. Los primeros dos capítulos son, de hecho, "Problemas de fontanería" y "La boca del lobo", y ambos describen un doble problema en la vida de las protagonistas: el literal, referido tanto a las pérdidas de las tuberías para Sofía y a los problemas amorosos de Mariana, y el metafórico, igual para ambas, o sea una derrota de sus vidas, la humedad que se expande rápida, machando y encubriendo su felicidad. Las gotas de depresión rezuman por las grietas de unas paredes cuya superficie, sobre todo al principio del libro, parece firme, mientras que en realidad está a punto de deshacerse y derrumbarse, llevándose consigo toda la falsedad y la hipocresía de una aparente normalidad. Gracias a metáforas como "pozo (de sombras)" (p.42;43;44), "boca del lobo" (p.147), "añicos de

espejos” (p.33; 35) etc., es posible trazar vivamente el decaimiento exterior e interior del mundo de las protagonistas. Un decaimiento que se desarrolla por separado pero que estalla al mismo tiempo, trastornando la vida de dos personas distintas a la vez, como una bomba de relojería. La atmosfera de inquietud es turbadora, es un terremoto que sacude sus realidades y derriba las paredes entre pasado y presente, entre la vida de una y la de otra, y las apariencias (muy frágiles) de una vida aceptable que las dos tratan de preservar. Y en ese derrumbe total lo que las protagonistas hacen es reconstruir una identidad, buscando por todos lados su propia imagen, su reflejo. Cartas, espejos y sueños, todos son un modo para reflejarse en el otro y sobre todo para que el otro nos devuelva nuestra imagen más fuerte. Pero hay que tener en cuenta que el otro también está agrietado, y que la escritura, la palabra parece ser la única manera para intentar recomponer una figura entera. En el subconsciente Mariana se identifica con Sofía y Sofía con Mariana. Hasta en los sueños hay este hipnótico juego de espejos, miradas y reflejos. Sofía sabe perfectamente que mientras sus hijos eran pequeños ella era su espejo. Y tenía que serlo, tenía que soportar ese reflejo que ellos estaban desarrollando poquito a poquito.

Mira-mira-mira. Y mi espejo giraba para dar abastos a todo, yo era un espejo de cuerpo entero que los reflejaba a ellos al mirarlos, al devolverles la imagen que necesitaban para

seguir existiendo, absueltos de la culpa de la amenaza, un espejo que no se podía cuartear ni perder el azogue. (MARTÍN GAITE, 1992, p.42)¹²

Esta carga de responsabilidades que supone ser padres es ejemplificada muy bien con la metáfora del espejo y quizás lleva elementos autobiográficos, por haber sido la autora tanto hija como madre. De hecho, hay un juego de espejos parecido en *De su ventana a la mía* (MARTÍN GAITE 2016, p.617-620), un apéndice arbitrario al ensayo de crítica literaria *Desde la ventana*:

Anoche soñé que le estaba escribiendo una carta muy larga a mi madre para contarle cosas de Nueva York, pero era una forma muy peculiar de escritura. Estaba sentada en esta misma habitación, desde cuyos ventanales se ve el East River, y lo hacía no era propiamente escribir, sino mover los dedos con gestos muy precisos para que la luz incidiera de una forma determinada en un espejito como de juguete que tenía en la mano y cuyos reflejos ella recogía desde una ventana que había enfrente, al otro lado del río. Se trataba de una especie de código secreto, de un juego que ella había estado mucho tiempo tratándome de enseñar. Y la felicidad que me invadía en el sueño no radicaba sólo en poderle contar cosas de Nueva York a mi madre y en tener la certeza de que ella, aun después de muerta, me oía, sino también en la complacencia que me proporcionaba mi destreza, es decir, en haber aprendido a mandarle el mensaje de aquella forma tan divertida y tan rara, que además era un juego secretamente enseñado por ella y que nadie más que nosotras dos podía compartir.

O sea que, Martín Gaité sueña en comunicarse con su difunta madre a través de un código secreto de espejos y reflejos. Significativamente, Martín

¹² En una escena de incomunicabilidad madre-hijos muy descriptiva.

Gaite al principio de *Nubosidad variable* menciona el preámbulo a *La città e la casa* de Natalia Ginzburg:

Mi auguro e spero che, nelle vicende e nelle fisionomie delle persone che si scambiano queste lettere, possa riflettersi un poco della vita dei nostri giorni. Ma la vita dei nostri giorni trovo sia difficile raccontarla perciò se vi si rifletterà, vi si rifletterà in modo esiguo, estremamente frammentario e parziale, e come nelle schegge di uno specchio rotto. Devo dire che, scrivendo romanzi, ho sempre avuto la sensazione d'avere in mano degli specchi rotti, e tuttavia sempre speravo di poter ricomporre finalmente uno specchio intiero. Ma non mi è mai successo e via via che andavo avanti a scrivere la speranza si allontanava. Questa volta però fin dal principio non speravo nulla. Lo specchio era rotto e io sapevo che ricompone i pezzi mi sarebbe stato impossibile. Non avrei mai avuto il bene di avere davanti a me uno specchio intiero.

En este texto Ginzburg confiesa que para ella escribir novelas es como tratar de recomponer un espejo roto (o sea se busca consuelo y seguridad en la escritura), pero sin lograrlo. De hecho, Natalia Ginzburg espera a través de sus personajes reflejar la vida de hoy en día pero es consciente de que ese reflejo es totalmente “exiguo, fragmentario y parcial”. La fragmentación es protagonista absoluta.

2.2 Género literario.

Toda esta incoherencia y sueños desvanecidos en *Nubosidad variable* desembocan y se expresan en la fragmentación del discurso. En primer lugar, el género narrativo escogido por Martín Gaité, una mezcla entre diario

íntimo y género epistolar¹³, acrecienta la percepción fragmentaria tanto de la lectura como de la psicología de los personajes, y es también manifestación de ambigüedad.

Por un lado, la crítica ha apuntado al aspecto revolucionario del género epistolar en la novela, sobre todo por lo que concierne el matiz perspectivo (TORRES TORRES, 1995), de la focalización interna múltiple, que une *el foco* al pasado, o sea la época estudiantil de Mariana y Sofía, y *la voz* al presente, o sea las protagonistas, en el presente, narrando del pasado.

Por otro lado, la crítica feminista destaca el valor del género epistolar dentro de la escritura femenina en general, y también en la de Martín Gaité. La espera siempre ha sido algo muy femenino, ya que, encerradas en las paredes de la casa, marginadas en la pasividad doméstica, las mujeres siempre llevaban días y semanas en espera de lo que fuera (el marido, un baile o experiencias que la sacaran de la domesticidad), de modo que se pasaban la vida entera esperando. Viviendo el presente con los ojos -ciegos- del futuro. En este marco, tampoco sorprende mucho que la autora haya elegido este género para contar su historia.

Sin embargo, habría que subrayar también otro aspecto interesante, o sea que el desarrollo de la narración por el uso de misivas permite acentuar la ambigüedad temporal percibida por quienes lean. Muchos autores se dieron

¹³ Claudio Guillén (1994) escribe: “But what is a real illusion, not enough if it first convinces us, in its associations love, language, and letter writing? Subrayando el poder ilusorio de las cartas y también la felicidad que nace de la libertad a escribir. Las cartas son un instrumento literario donde la ilusión y la no ficción se convierte en una dimensión imaginaria compartida con amigos y familia.

cuenta del poder hipnotizante de las cartas, que permiten al escritor jugar con el lector y con sus emociones, alargando el suspense tras diseminar caprichosamente migas narrativas: un guiño divertido de quien escribe. Es el autor quien decide cuándo y qué información regalar al lector; puede organizar la estructura de la historia y también la recepción de esa historia en quien lee. Quien escribe decide qué contar y qué esconder, tal vez parcial o momentáneamente, tal vez totalmente, dejando al lector entre dudas no solucionables.

Marín Abetua describe el desarrollo del género epistolar con fines narrativos, sobre todo a partir del siglo XX, época en que se produjeron, entre otros, *Frankenstein* de Mary Shelley, y *Drácula* de Bram Stoker, y subraya que también antes sus potencialidades interesaron a los escritores, y el *Lazarillo de Tormes* es una prueba (MARÍN ABEYTUA 2004). *Drácula* en particular es una mezcla entre género epistolar y diario, y es un ejemplo magistral de la fuerza narrativa que esta modalidad literaria comporta y de su capacidad para involucrar en la lectura y alterar la percepción del tiempo y el recuerdo de los eventos. Cortázar escribía, en *Cartas de mamá*, que “[las cartas] eran siempre una alteración del tiempo, un pequeño escándalo inofensivo dentro del orden de cosas [...] querido y trazado y conseguido”.

Esto, es también lo que ocurre en *Nubosidad variable*. Solo que, en la mayor parte, en la mayor parte de la novela, el orden de las cosas no es ni querido ni trazado ni mucho menos conseguido por las protagonistas. De hecho, no se sabe cuántos días pasan entre una y otra página del diario (a veces ni entre las cartas), ni efectivamente con qué ritmos las cartas y las páginas de diario llegan al destinatario. La narración y los recuerdos se entremezclan, amalgamados y pegados los unos con los otros, como hojas de papel húmedo. Lo único que recalca el tiempo es la escritura. Diecinueve días, una semana... horas y días cuyo fluir solo se mide por las páginas de unos cuadernos que se van llenando de recuerdos entrelazados; y también por el grosor del sobre que se espera y se recibe por correo, con los latidos

del corazón acelerados. Y es el género epistolar, por su naturaleza el que permite estas magias. El tiempo de las cartas no es el tiempo de la realidad, así que el lector vive, más bien goza de la obra estando todo el tiempo suspendido en esta alteración.

Las sensaciones de incertidumbre/ambigüedad y confusión que el género epistolar suscita son explotadas aún más, a través de lo que José Teruel llama heterobiografía (TERUEL 1995), citando la frase de Martín Gaité «Delegas en otro para que te cuente lo que te pasa, y ese otro que también eres tú, lo mira todo desde fuera». Esta conducta narrativa recuerda al poeta portugués Fernando Pessoa, tan amado por la autora, y de hecho citado varias veces, tanto en sus escritos, como en sus heterónimos. Martín Gaité le copia también la idea de mandarse cartas a uno mismo, para alcanzar esa «mirada ajena», como la autora la llamaba, para subrayar la magia que ese género conlleva.

Naturalmente tanto el género epistolar como el diario conllevan el punto de vista subjetivo y fragmentado del que se hablaba antes. Siendo *Nubosidad variable* un homenaje a *Lessico familiare*, hay muchas semejanzas entre las dos novelas. Por ejemplo, destaca la perspectiva subjetiva en la narración, que es la misma perspectiva adoptada por Natalia Ginzburg en *Lessico familiare*. Se enfatiza y se detalla solo aquellos elementos más relevantes para las protagonistas y lo que ellas deciden que merece la pena ser recordado (o seleccionado) por medio de la escritura. Hay cosas que no necesitan palabras para ser recordadas; más bien es el silencio la palabra que expresa sufrimiento o que describe sin hablar la muerte. Scarpa lo explica muy bien en este fragmento:

Au fond, le temps, point n'est besoin de le retrouver. Il est déjà là, il se tient dans la mémoire (tout in memoria, comme nous disons désormais sans que l'expression sache de latin). Et puisque nombre de ses régions sont porteuse de souffrance, ou bien qu'on ne souhaite pas

les visiter, on le tiendra coi, dans l'ombre. Il n'y a pas de mots, dans ce livre, pour dire la mort de Leone Ginzburg (SCARPA 2010, p. 20)

O sea que la historia y su tiempo se retoca para adaptarlos a las necesidades de narración de las protagonistas, de sus prioridades y según la importancia que ellas otorgan a los eventos. Según Scarpa, en *Lessico familiare*, el tiempo de la historia no coincide con el tiempo doméstico y lo mismo ocurre en *Nubosidad variable* en donde el orden cronológico de los acontecimientos tampoco tiene mucha importancia. Scarpa atribuye este procedimiento narrativo de Natalia Ginzburg a las lecturas juveniles de Proust. Otra característica que Scarpa subraya de *Lessico familiare* es la voz de Natalia Ginzburg en su novela; él sostiene que la autora italiana ha heredado su estilo narrativo tanto de su madre como de su padre. Y es lo mismo que pasa con Sofía al final de la obra. La madre, sus ideas, su manera de hablar y hasta sus pensamientos se encarnan en Sofía, pues uno quiera o no el léxico familiar es el sustrato de la propia personalidad. Y hasta cuando nos empeñamos a desobedecerle, a traicionarle, en el afán de desarrollar una identidad que sea más auténtica, solo nuestra, y que no esté relacionada con la familia, nos engañamos, ya que no estamos seguros de lo que queremos de verdad.

Ante toda esta fragmentación e incertidumbre, el único hilo conductor que puede coserlo todo es una vez más la palabra. La palabra, aunque en *Nubosidad variable* es ambigua, ya que tiene una doble valencia, une tanto las historias de las protagonistas, como sus relatos, que al final se convierten en la novela que leemos. Aunque en realidad no sepamos si nace primero la novela, contando las historias de Mariana y Sofía o las historias/diarios/cartas de ellas que, al final, originan una novela. Es un juego meta ficcional que acrecienta (otra vez) la incertidumbre y la sensación de ambigüedad en el lector.

2.3 Ambigüedad.

En el caso de *Nubosidad Variable*, la ambigüedad, ya a partir del título, se incorpora en la novela y empieza a insinuarse en las expectativas del lector, cuya imaginación es cosquilleada por esa imagen de las nubes en movimiento y, sobre todo, por lo que pueda esconderse detrás de ellas. La expresión “ambigüedad semántica” se refiere a los múltiples significados que se pueden atribuir a una frase o a una parte de ella. En esto *Nubosidad variable* se relaciona con *Lessico familiare* de Natalia Ginzburg: el filtro de la experiencia individual condiciona la percepción de los significados de las palabras; la autora italiana nos muestra (y Martín Gaité lo apreciaba particularmente) cómo el espectro semántico de una palabra o frase difiere según los hablantes, estando basado en la experiencia individual; tanto en el caso de *Lessico familiare* como de *Nubosidad variable*, el espectro semántico diferente consiste en una dimensión íntima que toma forma, sentido y existencia solo en el lenguaje y a través de ello. Natalia Ginzburg fue una autora muy amada por Martín Gaité (aunque “en silencio” como dijo ella), que siempre percibió muchas afinidades entre ambas, ya que, por ejemplo, a la hora de escribir, las dos escogían “por las mismas zonas de las muchas donde se cría material de cuento”. Carmen Martín Gaité trató de encontrar a Natalia Ginzburg tres veces a lo largo de su vida. La primera vez le escribió una carta, la segunda, le regaló una versión en inglés de *El cuarto de atrás* a través del hijo de la Ginzburg, el último intento fue durante un viaje a Italia. No lo logró, y cuando Ginzburg murió, en 1991, Martín Gaité, que se sentía muy amiga suya, escribió un artículo para recordarla, expresando la nostalgia «de que ella, al menos, hubiera llegado a saber lo amiga suya que me sentía yo, la cantidad de veces que he citado en mis conversaciones frases tuyas o de tus personajes. Hasta qué punto, en fin,

para usar su propia terminología, se había ido incorporando al mío su “léxico familiar”» (MARTÍN GAITE 2016)¹⁴. Esta incorporación se nota muy fácilmente en *Nubosidad variable*. Desde luego, la ambigüedad semántica se refleja y lleva las riendas de la narración y del tiempo vivido por las protagonistas. Tanto su léxico como los tiempos de sus vidas son ambiguos y ambivalentes, y en la novela ocupan dos dimensiones distintas.

2.4 Connotación y denotación: ontología del “léxico familiar”.

Tanto en *Nubosidad variable* como en *Lessico familiare* el lenguaje desempeña un papel fundamental: es el garante de la unidad. El lenguaje y en concreto el léxico familiar, es la terapia contra la fragmentación psicológica y discursiva de las dos novelas.

Hablando de léxico es inevitable afrontar la distinción entre significados denotativos y connotativos. Generalmente en los diccionarios, bajo el lema correspondiente, se encuentran explicados los significados denotativos de las palabras, o sea los significados universales y objetivos.

Eco (ECO 1968) explica que: “Sulla base di un codice dato, un significante denota dunque un significato.” Mientras que “Il rapporto di connotazione si pone quando una coppia formata dal significante e dal significato denotato

¹⁴ “Homenaje a Natalia Ginzburg”

diventano insieme il significante di un significato aggiunto." Los significados connotativos, cobran sentido solo en relación al contexto (ambiental y verbal), donde se realiza la enunciación y en el que se coloca una palabra. La connotación remite a aquellas implicaciones sutiles que pueden o no ser transmitidas. El usuario del signo, de las palabras, es tanto emisor como receptor del lenguaje, y la connotación se relaciona con ambos ya que, con las palabras de Pilar López Mora "el emisor la utiliza para hacer ver algo al receptor de modo subjetivo, y hacerlo llegar a una conclusión indirectamente". (LÓPEZ MORA 2007)

Por lo que concierne *Lessico familiare*, Martín Gaité describió así la novela de Ginzburg:

He aplicado antes a Léxico familiar el calificativo de incomparable y quiero dejar claro que no lo he elegido al azar, porque desde hace más de veinte años que leí ese libro no he encontrado ninguno que se le parezca. [...] El tiempo -y ése es el gran acierto de la Ginzburg- no pasa a través de las fechas, sino a través del léxico familiar, que inmortaliza lo cotidiano y lo mantiene indemne en el recuerdo. El título coincide, pues, con el argumento y es al mismo tiempo un personaje central con nombre y apellidos como Ana Karenina. [...] Y también resulta novelesco en cuanto que nos hace identificarnos no tanto con la historia de una familia determinada como con esa sensación, que todos hemos experimentado alguna vez en nuestra propia familia, de que los recuerdos y los lazos afectivos se aglutinan en torno a un lenguaje elaborado en común, a una serie de chistes o frases hechas quienes las acuñaron. Pocos autores como Natalia Ginzburg habrán entendido y hecho entender que a las personas se las recuerda por las palabras que dijeron, las bromas que hicieron o los cuentos que contaron, más que por su estatura o su ideología. (p.443)

En primer lugar, es preciso aclarar que *Nubosidad variable* es parte, aunque indirectamente, del "léxico familiar" de las protagonistas. De hecho, a lo largo del texto, tropezamos varias veces contra el léxico relacionado a la vez tanto con el cambio atmosférico, y en concreto de las nubes, como con las transformaciones y los cambios que se marcan en el humor y en las vidas de las protagonistas Mariana y Sofía. *Nubosidad variable* recalca los

acontecimientos más importantes para ellas, en dos caminos mudables, *variables*, que abarcan niñez, adolescencia y adultez. En otras palabras, *Nubosidad variable*, tiene una doble valencia: la familiar e íntima, compartida por Mariana y Sofía en el texto y de la que los lectores, poco a poco, acabamos por enterarnos, y la meteorológica, que todo el mundo conoce, y que describe visivamente los cambios en el tiempo de la historia de las protagonistas. Esta forma de ambigüedad semántica se asoma desde el título a toda la obra, calcando las huellas del libro de Ginzburg. Natalia Ginzburg explica muy bien su idea de léxico familiar ya al principio de la novela, en la que leemos:

Ci basta dire: «Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna» o «De cosa spussa l'acido solfidrico», per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio d'una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come i geroglifici degli egiziani o degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato di esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo, ricreandosi e risuscitando nei punti più diversi della terra[...] (GINZBURG 1963, p10)

Pues, el habla familiar para Natalia Ginzburg es un jeroglífico, y jeroglífico es también una de las palabras más llamativas, ambiguas y misteriosas que se encuentran en *Nubosidad variable*. Natalia Ginzburg, utilizando la metáfora del jeroglífico, explica qué es para ella el léxico familiar o sea un vocabulario "testigo de un núcleo vital que ya ha terminado de existir", y que por las frases y las palabras sobrevive a la corrupción del tiempo, permitiendo a los miembros de la familia reconocerse y encontrarse siempre, como únicos depositarios de los conocimientos de una

antigua civilización. Esta imagen del jeroglífico aparece también en Martín Gaité y con el mismo significado.

Ni aprendería nada nuevo ni me habría divertido. Es un jeroglífico de pacotilla y sin aliciente ninguno, de los muchos que nos equivocan y ponen parches al jeroglífico verdadero. [...] Siempre me ha gustado colgarme de las palabras, desde que era muy pequeña. Es un juego de cierto peligro, como agarrarse a una argolla que, a su vez, está colgada en el vacío. [...] Viajamos con las nubes que se disgregan y oscurecen, cambiamos con ellas sin darnos cuenta, a tenor de su frágil dibujo condenado a la agonía antes de que nadie lo haya entendido. En las nubes, y nunca en los papeles, está el jeroglífico verdadero. (MARTÍN GAITE, 1992, págs.121-122)

El jeroglífico verdadero, o sea el secreto de la comunicación y la esencia misma del recuerdo, es efímero y mudable y no tiene ningún poder si es escrito en papeles, ya que el fundamento de su naturaleza es cambiante y variable, como las nubes. Por eso Encarna, la hija de Sofía, en la novela dice que las cartas deberían tener fecha de caducidad. Una es la dimensión más íntima del lenguaje, otra la realidad. Lo escrito no logra despertar las mismas emociones después de un bloque de tiempo porque nosotros mismos ya somos diferentes. Pero el jeroglífico sí puede. Es la esencia, es el “léxico familiar” y no tiene fecha de caducidad.

2.5 Repetición.

En otras palabras, con léxico familiar se alude a la forma más íntima del lenguaje, a su propio nacimiento: las palabras como símbolos (arbitrarios)

de conceptos, para poderse comunicar¹⁵. El léxico familiar es un lenguaje dentro del lenguaje, para lograr a la comunicación más auténtica y verdadera, la que solo alcanzas con aquellos interlocutores que te entienden, de verdad porque te conocen desde siempre.

La repetición es un recurso fundamental en este procedimiento, y permite tanto a Natalia Ginzburg como a Martín Gaité crear un código de sobrentendidos, un lenguaje cuyo significado es diferente a lo habitual, y hasta incomprensible si no se comparten historias y anécdotas. En *Nubosidad variable* Sofía y su hija, Encarna, comparten un código de sobrentendidos literarios. La literatura las une y se la usa como un filtro por el que mirar al mundo y a las situaciones. Este código las hace cómplices y felices: Sofía revive su infancia y sus sueños gracias a su hija pequeña y a sus charlas literarias secretas. Secretas porque los demás no pueden entenderlas. Estos sobrentendidos literarios son inmortales, no destiñen, no mueren y no pierden su valor, ya que el tiempo no los muda. Estos elementos de intertextualidad externa contribuyen a espesar el “léxico familiar” de los personajes. Janet Pérez escribe que:

¹⁵ Ferdinand de Saussure en el *Corso di linguistica generale* (tr.italiana) describe así la relación entre significado y significante: «Il legame che unisce il significante al significato è arbitrario, o ancora, poiché intendiamo con segno il totale risultante dall'associazione di un significante a un significato, possiamo dire più semplicemente: il segno linguistico è arbitrario [...] La parola arbitrarietà richiede anche un'osservazione ... non deve dare l'idea che il significante dipenda dalla libera scelta del soggetto parlante ... vogliamo dire che è immotivato, cioè arbitrario in rapporto al significato, con il quale non ha alcun aggancio naturale nella realtà.»

The intertexts in *Nubosidad variable* range from Emily Bronte to Natalia Ginzburg, from Per Abat (transcriber of the *Poema de Mio Cid*) to Roland Barthes' *Le plaisir du texte*, and include *Sleeping Beauty*, the Bible, Bécquer, *Alice in Wonderland*, *Cinderella*, Valle-Inclán, *Robinson Crusoe*, Bataille, Patricia Highsmith, *Don Quijote*, Jorge Manrique, *Peter Pan*, *Sherlock Holmes*, *Anna Karenina*, Katherine Mansfield, Garcilaso, Petrarch, Dar o, Antonio and Manuel Machado, Eça de Queiroz, Pessoa, Jules Verne, Poe's *The Raven*. Andersen, Stevenson, Perrault, Salgari, Kafka, Rabindranath Tagore, Simone de Beauvoir, *Nada* and others. Allusions to music (The Beatles, "Perfidia," Beethoven's Fifth_Symphony, Edith Piaff, Vivaldi), painting, and movies (Casablanca, Mastroianni, James Dean, Marilyn Monroe) add variety to the intertextual fabric. (JANET PÉREZ 1994, p.305)

En el lenguaje una vez más los personajes encuentran el camino para acercarse, dejando de lado diferencias e incomprendiones. Un ejemplo sería la relación de Sofía con la otra hija, Amalia. Cuando la muralla de incomunicabilidad entre ellas parece infranqueable, el lenguaje interviene, casi con una sonrisa y les regala una escapatoria: "Entre Amalia y yo había surgido una complicidad lingüística que nos liberaba de nuestros pozos respectivos, y en medio del erial volvía a dibujarse la liebre rodeada de espejos rotos." La "complicidad lingüística" es lo que podemos llamar léxico familiar y en este ejemplo en concreto hace referencia a las "dinámicas de las relaciones familiares", o sea recuerdos de mudanza en "claves jocosas".

Según Namwali Serpell, la repetición, en narrativa, puede ser un recurso que instiga y aumenta la incertidumbre en el lector. La repetición, ya sea en las novelas o en la vida, crea significados nuevos; mejor dicho, a cada repetición se asocia un significado nuevo, tanto que a lo largo se va perdiendo el originario. Así la repetición puede provocar alienación y desconcierto, pero al mismo tiempo puede ser también un hogar donde

reencontrar lo que se había perdido, ya que recalca las realidades de las personas, sus rutinas y costumbres. También las implicaciones del lenguaje se explotan a través de la repetición:

Repetition is a necessary feature of narrative. A repeated name, for example, permits us to track a single character across a novel. Repetition's operation of *similitude* urges consistency over time, emphasizing the reality of things and of persons, as when we speak of habits, customs, conventions. While some repetition is necessary for narrative stability, it can also afford uncertainty because every iteration can seem to bear more— or different— meaning in its new context.[...] Empson :the “latent implications” of the poem's words, he says, “are brought out by the repetitions.”. As Empson suggests, repetition is as old as rhyme, and literary history offers countless examples of its uses. The gothic invokes uncanny forms of repetition, with its classic tropes of mirrors and the doppelgänger. (p.192)

La repetición es fundamental en la estabilidad de la estructura narrativa de una novela, ya que sirve como instrumento de cohesión y para crear un diálogo comprensible con el lector. Namwali Serpell sostiene también que “When repetition becomes a strong narrative feature, it begins to destabilize meaning, event, and temporal continuity”. De hecho, es lo que pasa también en *Lessico familiare* y *Nubosidad variable*: la repetición del léxico permite expresar de manera brillante la subjetividad, sobre todo porque subraya las facetas íntimas y altera los significados y la continuidad temporal de las perspectivas a la hora de narrar. La repetición evidencia que no todo lo que vivimos cobra el mismo sentido para nosotros, sino que hay experiencias que se imprimen en la memoria con más fuerza. Sin embargo, la palabra está estrechamente relacionada con la memoria, “es el vehículo de los recuerdos” y por eso la repetición es connatural en ella.

Desde luego, se han hecho observaciones parecidas también por lo que concierne la obra de Natalia Ginzburg (KLEIVA NILSEN, 2014) y la creación

de su léxico familiar; la repetición es ambigua, como explica Nilsen, porque es imprescindible en el uso del lenguaje, y al mismo tiempo, por mucho repetir se agotan las potencialidades expresivas:

Connor fa notare che la ripetizione è essenzialmente ambigua; se da una parte è il principio fondante del linguaggio, dall'altra parte è la dissoluzione dello stesso. È infatti impossibile usare il linguaggio senza ripetersi, ma se uno soltanto si ripete, non si esprime più niente [...] In primo luogo, Gagliardi discute il legame che esiste tra memoria e parola. La parola è il veicolo del ricordo e va perciò ripetuta: "La voce, e quindi le parole, sono [...] lo strumento della memoria: il verbo dire allora si rivela una sorta di sinonimo di ripetere". Siccome garantisce la conservazione del ricordo, la ripetizione è creatrice di unità, identità e permanenza. Questa funzione è, ovviamente, quella che prevale in *Lessico familiare*. In secondo luogo, Gagliardi afferma che la ripetizione ha funzione chiarificante in un mondo enigmatico e complesso; questo è in linea con il generale intento comunicativo della scrittrice. (KLEIVA NILSEN, 2014, p.67)

Kleiva Nilsen, citando el trabajo de Elena Gagliardi, rechaza las críticas a las obras de Ginzburg que atribuyen la repetición léxica a una falta y pobreza de lenguaje. Más bien a través de la "pobreza" del lenguaje se trata de manifestar una "crisis del lenguaje". El lenguaje es percibido como estéril y débil, simbol del "espejo machacado de la escritura" y por eso hay que fortalecerlo a través de la repetición.

Come scrive Gagliardi, "l'elementarità del linguaggio deriva dalla coscienza della difficoltà degli strumenti formali a rispecchiare un mondo considerato come oscuro e labirintico, cui l'autrice tenta di contrapporre, almeno sulla pagina, ordine, trasparenza, chiarezza". A questo motivo è collegata la ripetizione come rafforzamento semantico di parole sterili ovvero senza "carica espressiva".[...] Secondo Gagliardi, la funzione della ripetizione è allora di "aiutare" le parole alienate "a salvare almeno qualche frammento del reale". La studiosa conclude sostenendo infatti che la ripetizione nei romanzi epistolari è

l'espressione di una crisi del linguaggio: "La ripetizione [...] è insieme testimonianza e conseguenza della crisi del linguaggio, ed in questi due romanzi in particolare [...] del frantumarsi dello specchio della scrittura. Il ritorno dell'eguale aiuta dunque a consolidare una lingua di cui si è incerti per la consapevolezza della sua debolezza [...]" (KLEIVA NILSEN, p.67 2014)

Hay que destacar también que tanto el léxico familiar de Natalia Ginzburg ("Gagliardi osserva inoltre che elementi vengono ripresi non solo all'interno dello stesso testo, ma anche da un romanzo all'altro" (p.63) como el de Carmen Martín Gaité es intertextual; expresiones como "la boca del lobo", citas de canciones o referencias a personajes literarios se encuentran también en *El cuarto de atrás*. Esto nos permite ver cómo la realidad cotidiana de la autora, su forma de pensar, se infundan en su escritura amalgamándolo todo: una vez más las lecturas (en este caso de Ginzburg), la escritura y su vida constituyen una única entidad.

La studiosa Elena Gagliardi ha scritto un interessante articolo sul fenomeno, intitolato "Forme della ripetizione nei romanzi epistolari di Natalia Ginzburg". Innanzitutto, Gagliardi constata che le ripetizioni ginzburghiane sono di carattere sia tematico sia linguistico: "Questa costante riproposizione dell'identico è talmente radicata nell'usus scribendi dell'autrice che la si può ritrovare non soltanto a livello microstrutturale, lessicale e sintattico, ma perfino in quello tematico, macro strutturale". (KLEIVA NILSEN 2014)

En *Nubosidad variable* la repetición juega un papel clave en la creación de un "léxico familiar" referido al tiempo. Las alusiones al tiempo atmosférico, como ya dicho, se refieren también al humor -variable- de las protagonistas, creando sobreentendidos atmosféricos. A lo largo de la novela es posible encontrar muchísimas palabras, relacionadas con el cambio atmosférico, que en realidad describen el estado de ánimo de Sofía y Mariana. "Viajar por

las nubes” (p.215), “las lágrimas nublan los ojos” (p.325), “nubes movedizas”, “nublado”, “nubarrón”, son algunas de las muchas expresiones que se repiten para lograr esta conexión entre humor/vida y tiempo atmosférico. Son palabras que Carmen Martín Gaité utiliza a la vez para el tiempo y el tiempo de la historia.

La asimilación de este léxico es lenta, ya que las protagonistas llevan mucho sin verse o hablarse, y tienen que recuperar el tiempo perdido. Esto permite a quien lee involucrarse más en este intercambio íntimo de lenguaje hasta sentirlo casi propio y encariñarse con los personajes. “Relato a perdigonadas”, “familia del burro flautino”, “pared de mamposería”, “deberes”, “oro fino”, “pordiosera”, “cazamariposas”, “¿Te acuerdas?”, “aparente vacío” y “se canta lo que se pierde” son solo algunas de las expresiones de “léxico familiar” que encontramos repetidas una y otra vez a lo largo de la novela y que, inmediatamente, se asocian a significados concretos en el desarrollo de la historia.

El título es el fruto ya maduro de este procedimiento, ya que se nos entrega al final de la obra y justo por manos de las dos protagonistas, tras haberse finalmente encontrado. Sofía a menudo confiesa que para entender su propia vida tiene que alejarse, y extrañarse, porque mirarlo todo con ojo extranjero parece ser la única manera de entender la vida. Asimismo, es posible dar cuenta de la “nubosidad” vivida solo al largo tiempo y, en resumidas cuentas, a través del tiempo de la historia.

En conclusión, la fragmentación en la novela, tanto a nivel psicológico, en los personajes, como a nivel discursivo, a través de la amalgama de géneros literarios y de los fallos temporales, encuentra su unidad indiscutible en el lenguaje. La doble valencia del léxico familiar, repetido a lo largo de la historia, es el único elemento no fragmentario, saldo, mensajero de memorias familiares y medio para sobrepasar la incomunicación entre los personajes.

3. LA AMBIGÜEDAD CONTEXTUAL. Un frágil equilibrio.

3.1 Análisis del discurso en *Usos amorosos de la postguerra española*.

Carmen Martín Gaité publicó su ensayo *Usos amorosos de la postguerra española* en 1987 y ganó gracias a él el Premio Anagrama de Ensayo. Martín Gaité fue una ensayista muy prolífica y original. Luis Alberto de Cuenca dijo de ella que “No resulta fácil encontrar, en la logia mayor de la literatura española contemporánea, una observadora de la cotidianidad tan aguda, profunda y lúcida como Carmiña Martín Gaité” (EFE 2010 s.p.), y de hecho la estudiosa estadounidense Joan L. Brown (CABRERA 2005 s.p.) comentó que la autora le enseñó su propio país: “Lo primero que me dijo cuando la conocí es que Manhattan era un jamón. Y es verdad, la forma geográfica es la de un jamón, hasta entonces nunca me había fijado”. Manuel Longares en *El Mundo* reseñó su ensayo con estas palabras: “Una obra admirable porque en el fecundo esfuerzo de investigación se realza con una escritura transparente, ágil y decididamente orientada a deducir del lenguaje de la

calle la exposición del concepto”¹⁶. Marcos Giralt Torrente (EFE 2010), describió *Retahílas* como: "La oposición entre el individuo y la sociedad y la visión de ésta como un entramado de comportamientos aprendidos y reglas no escritas que, persiguiendo supuestamente el bien común, cohíben como un incómodo corsé otras posibilidades de ser humanos", descripción que también se puede aplicar a *Usos amorosos de la postguerra española*. De hecho, lo que la escritora realiza en su ensayo es una lectura lúcida y detallada de la realidad franquista y, sobre todo, del mecanismo complejo de la sexualidad en aquella época, y lo hace por medio del lenguaje. En la dedicatoria de su ensayo (p.9), Martín Gaité escribe “Para todas las mujeres españolas, entre cincuenta y sesenta años, que no entienden a sus hijos. Y para sus hijos que no las entienden a ellas”. Resulta claro, pues, el propósito pedagógico y didáctico del ensayo: ser un puente entre dos generaciones cuya diversidad es tanta que la incomunicabilidad aparece como una condena inevitable. *Usos amorosos de la postguerra española* es una reseña detallada de las relaciones entre hombres y mujeres durante la época franquista. A través de su ensayo, Martín Gaité describe el contexto histórico en el que se insertan no solo las relaciones entre los dos sexos, sino también el espacio social que les es preciso ocupar, un papel postizo que durante el franquismo fue cosido por encima a los jóvenes.

¹⁶ Es la descripción del ensayo *Usos amorosos de la postguerra española* que aparece en la contraportada del libro publicado por la editorial Anagrama en 2017.

Para hacer esto Martín Gaité utiliza un recurso en concreto: las palabras y el lenguaje. La descripción – aunque se pueda hablar también de narración – empieza, se desarrolla y concluye a través de un análisis del lenguaje que permite pintar un cuadro minucioso de la sociedad de la época, en la que creció la autora. En *El cuarto de atrás* la protagonista C. se acuerda del momento en el se trasmite el entierro de la muerte de Franco en el telediario, mientras ella estaba en un bar: fue el año en que cumplía los cincuenta. Además, C. lamenta no haber visto en su vida otra política que la del franquismo, periodo en el que todo se quedó como cristalizado. El resto del mundo seguía adelante, acogía el progreso, tanto social como tecnológico, mientras que en España todo se quedó parado hasta la muerte de Franco. Tanto que, llegado el momento fatídico, la gente casi no se lo creía. La autora explica que todos estaban tan acostumbrados a pensar en Franco que este había pasado a parecerles como alguien inmortal, presente en cualquier parte y que siempre lo podía escuchar todo. Y hasta después de su muerte, y no obstante esta, a la gente todavía le daba miedo hablar en voz alta de él.

En este último capítulo, se intentará contestar a una pregunta, tal vez espontánea: ¿Por qué Carmen Martín Gaité decidió contar la sociedad y la política franquista a través de los usos lingüísticos? Como ya hemos dicho, para ella las palabras siempre fueron importantes, sobre todo por la carga que llevan consigo y por su poder terapéutico; Mainardi subraya que a pesar del interés reciente para el análisis histórico del periodo franquista, “estas investigaciones no han utilizado la perspectiva del análisis del discurso como metodología” (MINARDI 2011 p.117-133), sin embargo, Martín Gaité sí, lo hizo. Antes de contestar a la pregunta anterior, es oportuno insertar la obra, *Usos amorosos de la postguerra española*, en el contexto histórico del que trata.

3.2 El franquismo: contexto histórico.

El nombramiento del general Francisco Franco como jefe del Gobierno, en 1939, fue la etapa que culminó el Golpe de Estado Militar contra la segunda República Española, tras la conclusión de la Guerra Civil y la derrota de las tropas republicanas. La carga de jefe de Estado a Franco fue precedida por la de Generalísimo, otorgada por la Junta de Defensa Nacional, carga militar que propició el rápido ascenso de Franco al poder¹⁷. Aunque Franco no

¹⁷ Preston (1994) describe la lenta ascensión de Franco al poder; inicialmente fue nombrado General en las islas Canarias, como remedio para alejarlo de la península, pero Franco no se resignó tan simplemente a que unos oficiales republicanos dejaran el país en manos a los rebeldes comunistas. No se sabe si por razones egoístas o simplemente para desempeñar un papel más activo en la conspiración, Franco manifestó cada vez más interés hacia la política. Una posible explicación es que el General quisiese protegerse de posibles problemas disciplinarios a través de la inmunidad parlamentaria. De hecho, apoyado por los otros conspiradores de derecha, sus intereses políticos rozaron más que una vez con los de José Antonio Primo De Rivera (aunque entonces el asunto fuera un tabú). Pero la versión oficial de la propaganda franquista, según escribe Preston, fue que «El general Franco buscaba un medio de abandonar legalmente el Archipiélago y que le permitiese tomar más directamente contacto para estar presente donde el Movimiento amenazaba con fracasar». El gobierno resultaba muy débil a los ojos de los militares, que veían el país amenazado por

participó activamente a los preparativos del Golpe de Estado, tuvo un papel estratégico significativo en la guerra, logrando muchos éxitos militares, y este fue el factor que lo hizo considerarse el candidato mejor para la carga. Se suponía, sin embargo, que el mando efectivo seguiría en las manos de la Junta de Defensa Nacional, pero el general Franco se aprovechó de la situación y de la suerte para concentrar progresivamente todo el poder en sus manos. Desde el fin de la Guerra Civil, en octubre 1936 hasta su muerte en 1975, Franco fue el Caudillo de España, ejerciendo un poder dictatorial absoluto. Su dictadura incorporaba, sobre todo en los primeros años de su gobierno, elementos de los totalitarismos italiano y alemán, elementos encarnados en el “Movimiento Nacional”, o sea, aquellos mecanismos y órganos que formaban el régimen franquista y que regulaban, básicamente, la vida social durante la dictadura. Como destaca Adriana Minardi (MINARDI 2011), la España franquista se vio ya desde su comienzo alejada de Europa; en primer lugar, por su condición de estado terrorista, o sea cimentado en el terror, puesto que la represión y la desaparición de miles de personas fue el motor propulsor del franquismo recién asentado: las familias de quienes habían apoyado la República, y hasta de los muertos y de los exiliados, fueron perseguidas por el Estado. En segundo lugar, el fundamento, de inspiración esencialmente fascista, en que se basaba el recién Estado

la posibilidad de un régimen político, y no obstante el gobierno recibiera muchas advertencias acerca de un posible golpe militar, las ignoró todas. Franco, inicialmente prudente, decidió comprometerse cada vez más. El asesinato de Calvo Sotelo dejó a los conspiradores sin un leader carismático y, para asegurarse la confianza de quienes tendrían que apoyar al Golpe, Franco fue nombrado Generalísimo.

franquista ya en 1938, era el autoabastecimiento, económico, normativo e institucional. Carmen Martín Gaité describe al principio de su ensayo la «mentalidad del ahorro» a través de las palabras “restricción” y “racionamiento” que se convirtieron en una pesadilla para cualquier niño/a antojándose un trocito de chocolate, pero, más en general eran “admoniciones agazapadas en la trastienda de todas las conductas”(p.13-14).¹⁸ De hecho, la propaganda franquista se desarrollaba a través de palabras claves, y la propaganda direccionada a las mujeres corría en su propio binario, encabezado por la Sección Femenina; Rodríguez López (2010) lo explica así:

Si Franco gobernaba España como un cortijo o un cuartel, Pilar Primo de Rivera gobernó la Sección Femenina como una ahorrativa ama de casa, llevando una contabilidad ejemplarizante sobre cómo administrar los hogares en la «doctrina de la autarquía». El papel de las falangistas como cajas de resonancia de esa «mentalidad del ahorro» se evidenció, por ejemplo, en los talleres de artesanía de la Hermandad, donde, más allá del ideal agrarista, se potenciaba una cultura de autoabastecimiento que contribuyese a la economía familiar. Una «promoción de la Mujer Rural» que sólo podía ser eficaz para ese grueso de campesinas sin otro tipo de salida laboral, y que en ningún momento intentaban desafiar la estructura de clases y el reparto de la propiedad durante la dictadura. (p.183)

¹⁸ En *Usos amorosos de la postguerra española* Martín Gaité explica que, según la propaganda oficial, cualquier exceso escondía peligros: la moderación no interesaba solo el campo de la comida, sino también dinero, energías y protestas. De hecho, la autora escribe que “Las palabras restricción y racionamiento sufrieron un desplazamiento semántico, pasando a abonar otros campos, como el de la relación entre hombres y mujeres, donde también constituía una amenaza terrible dar alas al derroche.”

La propaganda franquista era parte e instrumento del proyecto de legitimación del poder que el Caudillo emprendió y desarrolló a lo largo de su dictadura. Según Minardi pueden distinguirse tres etapas lingüísticas en la propaganda franquista desde 1939 hasta 1975, año de la muerte del General Franco, en las que el discurso de la *hispanidad* se desarrolla de formas diferentes y según las necesidades políticas, históricas y económicas del franquismo. El análisis crítico de Minardi se lleva al cabo a través del estudio de los discursos de fin de año transmitidos por la radio nacional, especialmente durante las fiestas católicas, factor que subraya la conexión Estado-Iglesia que el franquismo se empeñaba en promulgar.

Minardi explica que la primera etapa se desarrolló a partir de 1936 y hasta 1953. Esta fue la etapa inmediatamente sucesiva a la guerra civil y fue caracterizada por una grande pobreza unida al diseño autárquico que el franquismo estaba construyendo por encima de la imagen del Estado español. Por lo que concierne las metáforas, Mainardi también habla de *sacrificio* y *racionamiento*, pero en realidad hay muchas que describen el discurso franquista, por ejemplo las de *la hora difícil*, referencia bíblica para justificar la pobreza y las incomodidades improvisas de la inmediata postguerra, como los cortes de agua y luz; del *cuerpo nacional*, símbolo de la “Herencia Hispánica” frente al *cuerpo desintegrado o enfermo* de los rebeldes; de los *buenos españoles*, o sea de los campesinos, identificando en la producción agrícola la base del edificio nacional. Se nota, en general, la voluntad de crear una fuerte correspondencia y relación entre el discurso político y el religioso. La mención a la guerra civil está prohibida, y cada referencia censurada. Simplemente se utiliza una política del olvido forzoso.

La segunda etapa se desarrolló entre el 1953 y el 1966; destaca en esta fase la voluntad de internacionalización, de salir del aislamiento abriéndose al mundo, y en concreto al mundo hispanohablante. El interés político se concentra en la mejora de la producción económica. De hecho, este periodo

se abre con la firma del *Concordato con la Santa Sede* y con la alianza económica con Estados Unidos, firmas de las que escribe también Martín Gaité al principio de su ensayo. En esta etapa el eje propagandístico del discurso verte entorno a la idea de progreso, de hecho, se abandona la palabra *régimen* por *monarquía*, se incentiva la producción y se contrasta la inflación de la peseta. La familia productiva pasa a ser el núcleo y pilar fundamental para el Estado y su ideología católica, mientras que la política se convierte en una misión religiosa motivada por la necesidad divina del progreso.

En la última etapa, 1966-1975, se asistió al desarrollo de la metáfora de la *Hispanidad* como sinónimo de grandeza. El modelo inspirador es básicamente lo de una monarquía medieval (en concreto las de los reyes católicos); la juventud y todo el pueblo español ha de empeñarse para cultivar la esencia nacional y la grandeza. El futuro de la nación necesita seguridad, según el dibujo de Dios, y la atención de la sociedad progresivamente se va orientando hacia la construcción de un enemigo público: el terrorismo, que va desplazando al enemigo por excelencia de la primera etapa, o sea la izquierda comunista.

3.3 Propaganda totalitaria: franquismo y fascismo.

Hemos apuntado a que el lenguaje político, tanto del fascismo como del franquismo, tenía rasgos propagandísticos muy marcados. Francesconi resume brevemente el estado del arte acerca la definición o existencia de un presunto “lenguaje político” con rasgos propios (FRANCESCONI 2009, p.1). El problema consiste en establecer si existe un lenguaje político con características peculiares y distintivas, ya que su utilizo responde a unas exigencias ideológicas y persuasivas. Además, Francesconi traza una cauta

comparación entre los lenguajes de los sistemas totalitarios del franquismo y del fascismo.

Francesconi atribuye las etapas de la evolución franquista, de las que se hablaba anteriormente, a la influencia que el catolicismo ejerció en el régimen; él sostiene también que el franquismo, a nivel ideológico, solo fue caracterizado por el afán a recobrar el esplendor dorado del siglo de oro, y en concreto su “nacionalismo, imperialismo y catolicismo”, identificando su ideología con el catolicismo:

De todas maneras, el franquismo no fue portador de ningún proyecto definido de transformación social más allá de la retórica falangista. El predominio de Falange se extiende entre 1939 y 1942 (cuando el régimen tuvo rasgos fascistas y totalitarios), pero desde 1942 hasta principios de los años 50 la influencia falangista dejó paso a la de los católicos que entre finales de los 50 y mediados de los 60 proporcionaron también una retórica nueva, la del desarrollo y del crecimiento. (FRANCESCONI, P.3)

Mientras que el fascismo, explica Francesconi, no fue la creación política de Mussolini, más bien nació como un partido político y llegó al poder gracias a la aprobación de las masas, el franquismo fue creado por Franco que para llegar al poder tuvo que utilizar la violencia, matando a más de 200.000 personas.

Se puede identificar el lenguaje del fascismo con el lenguaje de Mussolini. En efecto, la *lengua de Mussolini*, tuvo un valor ejemplar a lo largo de los veinte años del fascismo. Su estilo oratorio y de escritura fue tan imitado y reproducido por jefes, periodistas y varios intelectuales de la época que se puede incluso hablar de una *Lengua literaria de época fascista* (FRANCESCONI p.5)

En primer lugar, hablando de las estrategias lingüísticas del fascismo es importante recordar que para lograr la aprobación de las masas Mussolini apuntó a la retórica de pureza y grandeza que, junta con la ideología nacionalista y la influencia del futurismo, logró fascinar a miles de personas.

El lenguaje de Mussolini y sus ideas de la lengua forjaron el discurso del periodismo y de los medios de comunicación de la época. Van Scharen (2009) resume varios estudios acerca del lenguaje político de Mussolini y lista de forma exhaustiva sus estrategias lingüísticas principales. Es consabido que Mussolini tuvo intereses lingüísticos, así que conocía muy bien las potencialidades persuasivas de la lengua. Mussolini tuvo una personalidad histriónica, carismática y también culta, pues conocía varios idiomas, y fue profesor y periodista. Por ello se puede afirmar que el *Duce* fue muy consciente del poder del lenguaje y sobre todo de la manera de usarlo para ganarse la aprobación de las masas. Mussolini en sus discursos explotó especialmente las funciones conativas y emotivas del lenguaje.

Por un lado, para alcanzar la emotividad del auditorio utilizaba interminablemente figuras retóricas, principalmente hipérbolos y antítesis, pero también personificaciones, metonimias y metáforas. A menudo estas metáforas provenían de lenguajes sectoriales, como el religioso o el militar. El lenguaje militar, de hecho, contribuyó no solo al léxico sino también a la estructura organizativa del régimen.

Desde 1915 hasta 1917 apuntó diversas veces en su *Diario di guerra* (Mussolini, 1951-63: vol. XXXIV) las peculiaridades de la jerga de trincheras que ahora toman parte de nuestra lengua coloquial: *fifa* (miedo); *scalcinato* (descuidado); *far fesso* (engañar como a un chino); *marcar visita* (declararse enfermo); *tagliar la corda* (desaparecer por el foro); *attaccare un bottone* (dar la lata/ paliza a alguien). [...]En el ámbito léxico las ‘palabras clave’ son las que pertenecen al campo semántico de términos como: *duce, nación, Patria, partido, deber, ideal, romanismo, lucha, heroísmo, muerte, honor, gloria, destino, decisión, guerra, acero, bayonetas, consigna*. Ni siquiera faltaban vocablos del sector eclesiástico (aunque en este campo el franquismo fue más productivo): *fe, evangelio, martirio, sacrificio, rito, altar, culto, redención, comunión, misión, jerarquía*. A estos se añadían, en sentido polémico-sarcástico, antimasónico y antisocialista, esos otros: *secta, conventícula, casta, curas, santones, Iglesia, sinedrio*. (FRANCESCONI p.7)

También explotó abundantemente el mito, especialmente el de la grandeza de la Roma imperial y subrayó los valores espirituales y morales, como la familia, la gloria, el honor, la guerra etc. Mussolini, además utilizó una adjetivación de estilo homérico y moldeó sus discursos otorgándole amplio espacio al pathos para conquistarse la simpatía de las multitudes.

Por otro lado, el *Duce* había estudiado también un poco de psicología de la colectividad y leyó muchas veces *La psychologie des foules* de Gustave Le Bon, tanto que estaba convencido de la mediocridad de la muchedumbre; por esto le parecía preciso utilizar un lenguaje simple y claro que pudiera llegar al mayor número posible de individuos. Para lograr este resultado, se empeñaba en organizar sus discursos a través de estructuras binarias o ternarias, utilizando muchas prolepsis y polisíndeton.

Por último, Mussolini, para involucrar al auditorio, utilizó mucho la función conativa del lenguaje en sus discursos, dedicándole mucha atención a las preguntas retóricas, al sarcasmo, a las ofensas verbales y morales. Cabe subrayar también el énfasis especial con que él curó el aspecto musical de sus discursos. Asonancia y ritmo tenían la función estratégica de ocultar la lexicalización que afectaba a sus mensajes: compensado con la sonoridad y la musicalidad, sus discursos resultaban agradables a escuchar, conquistando y enamorando a las masas.

Por lo que concierne el franquismo, aparte de estudiar las etapas de evolución históricas, varios críticos han analizado también diferentes facetas de las estrategias lingüísticas de los discursos propagandísticos, y algunos de los recursos utilizados. En concreto, Carla Prestigiacomio (2019) ha aplicado el análisis del discurso a un corpus formado por algunos textos extraídos de la revista de la Sección Femenina *Y, Revista para las mujeres nacional sindicalistas*, para estudiar la retórica del régimen franquista en sus primeros años de vida. La revista *Y* fue utilizada y analizada también por Martín Gaité en *Usos amorosos de la postguerra española*. Prestigiacomio en

describir la metodología empleada para su estudio declara haber utilizado de la revista:

Los 11 primeros números, es decir, los publicados entre febrero de 1938 y diciembre del mismo año, porque los considero los más programáticos y, por lo tanto, los más significativos para el tema que nos ocupa con respecto a los textos posteriores al cese de la ‘revolución nacional’. (PRESTIGIACOMO p.271)

La revista *Y*, afirma Prestigiacomo, colabora a la perfilar la identidad de una “nueva mujer” de la España patriótica franquista, a la vez maternal y educadora pero también guerrera. Todo ello ya se daba a partir de José Antonio Primo de Rivera, del que la retórica franquista es una heredera fiel. Lo que Martín Gaité en su ensayo llama “El legado de José Antonio”, Prestigiammo explica que es la política falangista y propagandística hacia la mujer que Primo de Rivera empezó difundiendo ya antes de la llegada de Franco.

La revista de la Sección Femenina se hace eco del programa de legitimación de la política represiva y manipuladora del franquismo, contribuyendo de esta manera al proyecto de construcción de la identidad de la nueva mujer, identificada con la figura patriótica de la ‘mujer azul’, educadora, ‘guerrera’, pero, sobre todo, esposa y madre de una generación gloriosa. [...] (PRESTIGIACOMO, P.285)

Respeto a los mecanismos persuasivos utilizados, en primer lugar, destaca también en el franquismo el interés hacia la esfera emotiva del interlocutor. Así que se utilizan varias estrategias para alcanzar a los sentimientos del auditorio, que en este caso se componía de mujeres, ya que el *corpus* analizado por Prestigiacomo tenía un *target* mujeril. Para involucrar emocionalmente a las mujeres lectoras de la revista, se utilizaba un léxico eufórico o disfórico, el nosotros inclusivo y muchas metáforas. También tenía un papel relevante la cortesía lingüística, como la actitud

falsamente humilde de Primo de Rivera, y la modalidad apreciativa-adulatoria, que permitían acercarse más al interlocutor.

En segundo lugar, el intento de adoctrinamiento sistemático que se perseguía en la revista se desarrollaba a través de recursos como la forma impersonal que aumentaba el énfasis argumentativo, las antítesis maniqueas (endogrupo/exogrupo, buenos/malos etc), la manipulación del discurso científico y el recurso a la *auctoritas* de los expertos (personajes cultos apoyando abiertamente el régimen) que escribían en la revista

Los expedientes persuasivos que componen el discurso perlocutivo y, sin duda alguna, falaz de José Antonio son de diferente naturaleza y se sitúan tanto en el nivel macroestructural como en el microestructural. En primer lugar, el locutor, consciente de su carisma y habilidad oratoria, emplea un *nosotros* inclusivo (*nosotros sabemos, somos, no entendemos...*) cuando se hace portavoz del endogrupo, pero también el *yo*, cuando considera necesario implicarse personalmente si la estrategia elegida es involucrar a la esfera emotiva del auditorio, operación que se lleva a cabo gracias también al empleo de la metáfora (*jarabe de palabras, motor del rescate, palancas...*) o a un uso medido de léxico eufórico o disfórico (*magnífico destino, tristeza, toda afanada, desquiciada, morbosa...*) que, por otra parte, denuncia una hábil actividad de imagen y autoimagen (Bravo 2003), especialmente eficaz en un contexto persuasivo en el que el objetivo final es erradicar una ideología contraria a la que proclama la Falange. Especialmente significativa, en este sentido, considero la actitud de humildad que asume el locutor, en una estrategia de acercamiento hacia el auditorio [...]. (PRESTIGIACOMO P.275)

Así que, una vez más destaca el carisma oratorio del locutor, y la sabiduría con la que el orador doblega el lenguaje a sus necesidades. Por supuesto, una vez más es la prensa, o sea los medios de comunicación que permiten esta corrupción del lenguaje, para modificar la moral de la sociedad y arraigar estas nuevas ideas en el imaginario colectivo, y ante todo de las mujeres. De hecho, las mujeres acaban convirtiéndose también en carnílices y cómplices del sistema.

Víctima, pero, como se verá enseguida, también cómplice, de este plan perverso es la mujer, a la que se asignan exclusivamente funciones de apoyo a los designios de un estado que se fundamenta en el universo masculino, en la unidad inquebrantable del núcleo familiar y en los principios de la religión católica. (PRESTIGIACOMO, P.269)

Todo esto pasa a través de una viva creatividad lingüística en la elaboración de metáforas e imágenes; Veres Cortes (2009) lista en su estudio algunas de las metáforas de la propaganda franquista:

Así, la guerra civil pasó a llamarse "cruzada", "gesta heroica", el golpe de estado, "el alzamiento" y los enemigos de la dictadura fueron simplemente "comunistas" o "las hordas bárbaras" o "las "hordas marxistas". El dictador pasó a ser el "Caudillo" o el "Generalísimo", igual que el Furor o el Duce, y el bando vencedor fueron reunidos bajo el rótulo de el "Movimiento". Los discursos de las cortes franquistas pasaron a llenarse de grandes palabras, vacías de sentido y notablemente ideologizadas: Clase, convivencia, espíritu, nación, patria, destino, historia, libertad, sacrificio, trabajo, voluntad, fe, dios, justicia, avance, etc (VERES CORTES P.182)

Marimón Llorca (2019), en un análisis de los discursos periodísticos metalingüísticos, evidencia la fuerte “correspondencia entre actitudes sociales y actitudes lingüísticas” que el franquismo desarrolló en su maquinaria propagandística. Franco, con respeto a Mussolini, no llegó al poder tras la fascinación de las masas, sino a través de un golpe de estado militar, o sea imponiéndose con la violencia a la gente, y reprimiendo quienes disientían. Así que ya desde sus comienzos el franquismo tuvo la necesidad de legitimar su poder. Toda actividad propagandística de la información del franquismo subyace al esquema de la legitimación de la figura del Caudillo y de su gobierno.

La existencia de un “sistema de prensa orientada” (Sánchez Aranda-Barrera, 1992: 436) afectó a todos los aspectos de la actividad informativa. Esta estuvo encaminada durante los primeros años, a construir lo que Michonneau y Núñez Seixas (2014: 4) consideran “un

imaginario cultural más o menos uniforme y hegemónico para su propio proyecto de nación” (MARIMÓN LLORCA, p. 87)

En concreto, la construcción del sentimiento de unidad nacional entorno al idioma castellano, símbolo de pureza y contrapuesto a cualquier otro idioma, ya sea de la península (gallego, vasco, catalán), o del extranjero (tanto los anglicismos como el español de los demás países hispanohablantes, de los cuales España se presentaba como guía espiritual). La pureza lingüística se exaltaba como expresión de pureza política, y esta analogía implicaba una política mono-lingüística que no reconocía ninguna riqueza a la diversidad. Entre los recursos lingüísticos se subraya la fuerte polarización antitética en el léxico. La metáfora bélica, se entrelaza a la metáfora de la pureza lingüística, en la creación de una analogía guerra verdadera/ guerra ideológica (que se combate en el idioma).

3.4 Desfiguración del lenguaje y los totalitarismos.

Todos los estudios anteriores prueban el papel imprescindible que jugaron los medios de comunicación en la propaganda totalitaria. Tanto en el fascismo como en el franquismo, la prensa y la radio fueron esenciales instrumentos persuasivos del poder. Las informaciones y sobre todo la forma en que estas se difundieron moldearon y plasmaron (en la mayoría de los casos) las sociedades, modificando la manera de concebir la realidad, los derechos personales y la libertad. Las ideas claves de los regímenes, expresadas por eslóganes se imprimían en la realidad cotidiana de las personas, que acababan por aceptarlas. Aprender a ser una “mujer muy mujer” es un ejemplo.

Esto permite subrayar la importancia, en general, que el lenguaje desempeña tanto en nuestras vidas privadas como en la sociedad. El lenguaje ha sido utilizado por los gobiernos totalitarios como instrumento para forjar el pensamiento, para lograr consentimiento, y para propugnar una ideología y una imagen de la “patria”. Las palabras, como ha dicho recientemente Dacia Maraini en un programa de televisión, no son “buenas” o “malas”, correctas o incorrectas; es el uso que se hace del lenguaje que puede ser dañino o constructivo, que puede discriminar o acoger. Por ello, quizás, los políticos de hoy minusvaloran lo impactante que puede ser en la sociedad su manera de hablar, llena de sofismos y ofensas, que carece de contenidos, superficial y poco reflexiva. Tanto hoy en día como en el tiempo de los regímenes totalitarios, son los medios de comunicación los que dirigen la acción del lenguaje. Hoy los *mass medias*, gracias a las redes sociales, Internet y las televisiones, están aún más presentes en la vida cotidiana y alcanzan prácticamente a todo el mundo. Parece que ya estemos acostumbrados a esos bombardeos de palabras “cascaras”, excesivos, ambiguos y sin jugo: una inflación de la palabra.

Desde luego siempre los escritores (y en esto Martín Gaité no es ninguna excepción) han sido muy sensibles al papel de la palabra y su resonancia en la sociedad; no solo por su valor estético, característica importantísima de cualquier obra literaria, sino sobre todo por lo que el lenguaje conlleva, por su poder inmenso. Hemos visto en Martín Gaité que la palabra es terapéutica, porque permite encontrar el alivio de un desahogo, interceptar a un interlocutor ideal y perfecto; y también por la capacidad que tiene de vencer al olvido (en *El cuarto de atrás*) y de sobrevivir al tiempo y unificar (el léxico familiar de *Nubosidad variable* y *Lessico familiare*). Con *Usos amorosos de la postguerra española* nos damos cuenta de la resonancia que la manipulación de la actividad informativa a través de la propaganda política puede tener en las costumbres de una generación, y hasta de una entera sociedad. De que puede interferir consistentemente en las relaciones

interpersonales e intergeneracionales, estropeando la comunicación y dañando a la reputación de las personas, a sus caracteres y a sus libertades.

Fascismo y franquismo se parecieron mucho en sus retóricas dirigidas a las mujeres. En ambos casos la mujer encontraba su utilidad social exclusivamente en el ámbito doméstico. En ambos casos se reconocía la necesidad de la mujer de la independencia económica, solo como consecuencia de la guerra, ya que muchas mujeres se quedaron solteras o viudas y tenían que hacerse cargo de una familia o de proveer a ellas mismas. Sin embargo, esta necesidad se concebía como algo momentáneo, provisional y siempre potencialmente dañoso. El fascismo veía la independencia de la mujer y la igualdad entre los sexos dañino para la patria, ya que las mujeres trabajadoras, aparte de quitarle trabajo a los hombres, estaban menos inclinadas a la procreación y a su “natural” vocación asistencial a la familia. Para asegurar la continuación de la “raza” era preciso mantener la dependencia económica de la mujer al hombre, obligarla, para sobrevivir, a permanecer bajo el “cobijo de una sombra más fuerte¹⁹” (p.53). Martín Gaité explica el mismo concepto en “En busca de cobijo”, el segundo capítulo de su ensayo. La autora afirma que en la inmediata posguerra las instituciones sabían muy bien que el número de mujeres solteras era mucho más superior al de los hombres disponibles, sin embargo, nada se hacía para educar y animar a las mujeres a ser independientes. Es más, la retórica franquista subrayaba constantemente que el encontrar

¹⁹ Escribe la autora que “la exaltación del desvalimiento” y de la fragilidad condenaba a las mujeres, tras el pasar de los años, a una actitud anacrónica y grotesca: eran las “cursis”.

marido solo era cuestión de actitud y que el quedarse soltera correspondía a un fracaso absoluto, debido sobre todo a una falta de airocidad, sonrisa, alegría y conformismo de los que la mujer soltera era culpable.

La España de Franco acuñó un lenguaje notablemente ideologizado, consecuencia de su empeño en lograr el funcionamiento de una pesada maquinaria de propaganda estatal tal y como habían planeado tanto la Alemania nazi como la Italia de Mussolini. (VERES CORTES p.182)

Esta “pesada maquinaria” de los sistemas totalitarios alcanzaba muchos ámbitos de la vida y de la sociedad. Por lo que concierne la «mujer muy mujer», como ya hemos visto, desempeñaba un papel tanto fundamental cuanto absolutamente pasivo y exclusivo del ámbito privado y creacional. La familia era vista como la única posibilidad de realizarse de una mujer, su verdadera vocación, mucho más por encima del perseguimiento de cualquier carrera exitosa. La propaganda para el matrimonio era la realidad cotidiana de miles de personas ya desde su infancia. En el segundo capítulo del ensayo de Martín Gaité vemos también como las palabras y expresiones “rareza”, “solterona”, “tener complejos”, “quedarse desairada” influían en las mentalidades de los jóvenes ya a partir de la infancia. Las únicas maneras para quedarse solteras las mujeres sin perder el respeto social y dañarse la imagen eran hacerse monja o si se te había muerto el novio en guerra.

Veres Cortes (2009) afirma que: “Por las palabras que emplea o evita, el lenguaje enseña mucho sobre la constitución interna de una época”.

Los signos, las palabras no son otra cosa que el intermediario entre el hombre y algo ajeno, algo sucedido, un acontecimiento o una ideología de quien usa esos mismos signos, esas mismas palabras. [...] El interlocutor queda condenado a aceptar el significado literal de lo que se le dice, igual que antes, pero además se ve obligado a adoptar los otros significados aportados por el emisor, todo lo que éste dice, de una vez y de una pieza.” (VERES CORTES, p.181)

Martín Gaité en *Usos amorosos de la postguerra española* recoge, de hecho, todo lo que el lenguaje franquista enseña, y como los usos lingüísticos cargados con de significados aportados por el emisor, dibujan la mentalidad y las costumbres de la época. Es el caso de “irse por los desmontes”, “hacer ilusión”, “hacer el amor” o “estar por las nubes”.

3.5 *Usos amorosos de la postguerra española: ¿Una distopía?*

Como sostiene Manuela Ceretta, Orwell, al escribir su novela *1984*, se dio cuenta de la estrecha relación que existe entre el deterioro del lenguaje y los pensamientos totalitarios. De hecho, uno de los inventos más originales y horroroso de la novela fue el “*newspeak*”, la “nuevalengua”, una forma de inglés simplificada que eliminaba aquellos significados contrarios a los principios del régimen totalitario del “Partito” de la novela, para así dominar y controlar el pensamiento. Ejercer un control total en las mentes a través del lenguaje que es el artífice del pensamiento: por ello se fraguan nuevos significados para los significantes, hasta lograr que no se pueda ni pensar o desear la libertad.

Nel 1946 Orwell osservò che «il nesso fra abitudini di pensiero totalitarie e la corruzione del linguaggio è un tema importante che non è stato indagato a sufficienza». Il dubbio che l'affermarsi del totalitarismo e l'alterazione delle lingue andassero di pari passo era così radicato da indurlo a formulare la seguente congettura: «non mi stupirebbe scoprire, ma è un'ipotesi che per difetto di conoscenza non posso verificare, che le lingue russa, tedesca e italiana si sono tutte deteriorate negli ultimi dieci-quindici anni come conseguenza della dittatura». (CERETTA, p.144)

Algo parecido se desarrolla en la trama de *Fahrenheit 451*, en donde los libros están prohibidos, puesto que la sociedad tiene que protegerse de toda persona capaz de pensar libremente. En la sociedad ficticia de *Fahrenheit 451* los medios de comunicación dispensan, de forma insistente, una información manipulada y falsa.

Lo que tienen en común estos ejemplos literarios con los totalitarismos es el uso consciente del lenguaje como instrumento manipulador en las manos del poder. Cortes explica que:

Y lo cierto es que todo lenguaje es ideología, aunque determinados sistemas lingüísticos, puestos al servicio del poder, se constituyen como sistemas cerrados, como arsenales léxicos que, normalmente, se fundamentan en resemantizaciones, es decir, en nuevas acuñaciones del significado de un conjunto de palabras relacionadas entre sí que son utilizadas en una misma dirección persuasiva. Esta reconstrucción del significado se da en situaciones concretas en donde está en juego el poder. (VERES CORTES, p.178)

No es un caso que al inventar sociedades distópicas los escritores empiecen por el lenguaje. Las distopías normalmente representan sociedades ficticias en donde aspectos relacionados al poder, a la tecnología o a la política percibidos como negativos y peligrosos se exageran hasta llegar a sus extremas consecuencias. El término distopía procede del griego y significa “mal lugar”, ya que es la negación de la utopía, un lugar perfecto e inexistente. Las distopías describen escenarios apocalípticos (a menudo futuros) y algunas de sus características típicas son, de hecho, la deshumanización y el predominio de gobiernos totalitarios.

Al cuore della riflessione distopica sul rapporto fra potere e logos alberga quindi la convinzione che sfigurando il linguaggio la macchina del totalitarismo sarebbe riuscita a sterilizzare il pensiero e a eclissare il significato, negando il senso ultimo della conoscenza (CERETTA, p.145)

Respeto a la estrecha relación distópica entre lenguaje y poder, Ceretta opina que el tema central es la certeza que desfigurando el lenguaje es posible anular pensamientos, significados y por consiguiente el conocimiento. Precisamente esto fue lo que quiso representar Orwell en *1984*, un tan alto nivel de corrupción que resultaba imposible para los individuos discernir entre mentiras y realidad.

Caratteristica non meno spaventosa della lingua totalitaria, aveva previsto la distopia di Orwell, sarebbe stata quella di essere tanto corrotta da impedire a chiunque di cogliere tutta la «grottesca distanza tra il linguaggio e la realtà». La massiccia e profonda corruzione del linguaggio esibita in *1984* ha lo scopo di mostrare come sia possibile produrre individui incapaci di riconoscere le menzogne proprie e quelle altrui. (CERETTA, p.145)

Veres Cortes (2009) explica que la ascensión de un dictador resulta más fácil si se utiliza el “poder irracional” del lenguaje, que es a la vez expresión de violencia intelectual y cultural; él comenta también cuales son los “riesgos más peligrosos que encierra el lenguaje”:

Si el lenguaje es ideología en todos sus usos, ese lenguaje se convierte en una perfecta arma de propaganda en boca, labios o pluma de cualquiera que desee imponer sus ideas y su concepción del mundo de manera subrepticia o con el fin de ocultar aquello que ni la ley ni la ética le permitirían transmitir en un principio. Con los lastres ideológicos del lenguaje se consiguen reproducir nuestros modelos mentales, nuestros estereotipos, en definitiva nuestras creencias fundamentadas en nuestra experiencia pretérita o presente. (VERES CORTES, p.181)

Esto se evidencia en *Usos amorosos de la postguerra española*, al escoger Martín Gaité el análisis del discurso como recurso “narrativo” de su ensayo. Representar el solapamiento de las intenciones del régimen y cómo se evolucionó, prosperado sobre todo en las mentes de los más ingenuos. No es un caso que dicha propaganda fuera dirigida con atención especial hacia los

más jóvenes. Y también iba especialmente dirigida a las mujeres que, históricamente, casi nunca han tenido los instrumentos y la educación necesarios para un entendimiento crítico del mundo. De hecho, la polémica por el derecho al voto que protagonizaron Victoria Kent y Clara Campoamor, cuyas opiniones discrepaban acerca de la autonomía de la mujer como sujeto jurídico, dada su pobre educación y habilidad crítica, nació de este argumento.

El uso del lenguaje como crítica social es una estrategia utilizada también por autoras precedentes, por ejemplo María de Zayas, y una vez más no es ninguna coincidencia que las mujeres escritoras, como todo escritor, fueran especialmente sensibles al lenguaje y a su uso corrupto que siempre la sociedad ha empleado para limitar las libertades femeninas.

Todo sistema totalitario da lugar a su propio lenguaje totalitario, porque no es el lenguaje el culpable de ese totalitarismo, sino la ideología que lo engendra y que se manifiesta en el propio lenguaje (VERES CORTES, p.178-179)

La odiosidad del régimen vivido con los ojos de Martín Gaité se despliega sobre todo a partir del lenguaje, que es todo lo que la rodea cada día de su vida, como una pesadilla sin fin repetida al oído. De hecho, la frustración y el descontento de la autora hacia una sociedad que la obliga a ser lo que no es y que limita sus libertades personales (la obligación de hacer el servicio social) es palpable no solo en *Usos amorosos de la postguerra española*, sino también en las otras obras que ya hemos analizado. Leyendo el ensayo de Martín Gaité, nos identificamos progresivamente con el punto de vista de la autora, gracias también a un estilo de escritura tan limpio y directo que parece que leemos una novela. Y adoptando su perspectiva se llega a un punto de la lectura que, sin darse siquiera cuenta, se encuentra uno atrapado

en un mundo en donde la limitación de la libertad personal es la cotidianidad aceptada. Solo que para la autora había sido realidad y no imaginación.

Peregrina Castaños (2015) acerca de las distopías explica que:

El lector se ve inmerso en el mundo extrañado desde la primera página. La trama tiende a desarrollarse sobre un individuo común inserto en esa sociedad negativa, que empieza con reconocer su condición de alienado, por lo que se traza una relación entre su experiencia individual y el funcionamiento de todo el sistema. La oposición llega por dos medios: el lenguaje y la memoria. En estas obras el lenguaje es una herramienta de poder y dominación por parte de las estructuras hegemónicas. El descubrimiento del lenguaje oculto por el protagonista le conduce a la disidencia. (PEREGRINA CASTAÑOS, p.212)

De hecho, en *Usos amorosos de la postguerra española* lo que sobresale es el sentimiento angustiante que la autora logra transmitirnos: el agobio que ella misma vivió durante aquellos años, y que concernía a múltiples aspectos de su propia vida social de la de sus coetáneas. Por ejemplo, los hombres y el galanteo, la falta de comunicación entre sexos, las expectativas sociales presionantes, la personalidad desarrollada solo entorno a las apariencias, el arreglo, y una actitud soñadora completamente despegada de la realidad y que llevaba a las mujeres a una inevitable infelicidad.

La privacidad, ya fuera querer mantener en secreto un interés amoroso o simplemente levantarse a solas para ir al baño, no tenía espacio en la sociedad franquista. Así como la soledad y el silencio, indispensable al cultivo de una personalidad completa y sana, y necesarios para una independencia no solo económica sino también afectiva y mental.

Es en esta óptica que la autora utiliza los títulos de su ensayo como modismos lingüísticos: son lugares comunes, latiguillos “de moda” que encierran a la vez costumbres sociales, prejuicios y propaganda franquista. “El arreglo a hurtadillas” se refiere a la costumbre (impuesta) a las mujeres de aparecer siempre perfectas delante los ojos de sus maridos, arreglándose

a hurtadillas. “El tira y afloja” se refiere a la educación sexual dada a las jóvenes, basada en la construcción del ideal del hombre “tenebroso” y de no “dar mucho pie”, pero a la vez deslumbra la confusión que dominaba las mentes de los jóvenes (hombres y mujeres), y la pasividad femenina como actitud impuesta. “Entre santo y santa pared de cal y canto” denuncia la insuperable incomunicabilidad e incomprensión entre los dos sexos; finalmente, “Nubes color de rosa” se refiere al cultivo de una personalidad soñadora y despegada de la realidad que la sociedad fomentaba en las jóvenes.

4. CONCLUSIONES.

Sintetizando brevemente, este trabajo ha sido un viaje a través del universo de Carmen Martín Gaité siguiendo el hilo conductor del lenguaje y de la palabra en tres de sus obras.

Por un lado, se ha subrayado la importancia que la palabra, en múltiples matices y acepciones, tuvo para la autora. Lograr en sus escritos la perfección de la palabra dialogada fue la máxima aspiración literaria de Martín Gaité; por ello se reconocen, sobre todo en *El cuarto de atrás*, la postura y la angulación teatral de su mirada, siendo el teatro, al fin y al cabo, palabra dialogada. De hecho, la búsqueda de palabra dialogada, en la obra de Martín Gaité, desempeña un papel curativo ya que permite encontrar el desahogo que solo un buen interlocutor, ya sea un amigo o un entrevistador creado *ad hoc*, puede proporcionar. También se ha subrayado la función metalingüística de las palabras que sirven tanto como expediente narrativo y como catalizador de recuerdos, pues la palabra es además un verdadero

paliativo contra el miedo, ya que permite combatir el olvido, vivido con auténtico terror por la escritora.

Por otro lado, la memoria en Martín Gaité es una fusión entre la realidad vivida y la literatura; sus brotes son inesperados y la autora no se preocupa por controlarlos, más bien los deja fluir explotándolos para su narración. Por ello, uno de sus modelos literarios fue Natalia Ginzburg, y su *Lessico familiare*. En concreto, el léxico familiar es una manera literaria de trascender la obra escrita y elevar el lenguaje cotidiano, código de sobrentendidos, con el objetivo de retener la imagen de los seres queridos y de la familia. El léxico familiar cobra forma y sentido a través de la repetición; además no destiñe y siempre evoca eficazmente las mismas emociones, grabadas en la memoria, a pesar del tiempo y no obstante el peso de los cambios que la vida trae consigo. Evocar la manera de hablar de quienes queremos los hace inmortales.

Por último, la perspectiva original adoptada por la autora al describir su sociedad, a través del análisis del discurso, permite una reflexión, a la vez histórica y actual, sobre la instrumentalización de los medios de comunicación. Ante todo, la conciencia de que el manifestarse de la violencia cultural y física pasa primero a través del lenguaje y su relación con el poder. Discurrir acerca los daños que puede causar una práctica informativa corrupta, especialmente de una propaganda abocada a establecer el papel de la mujer en el mundo, la finalidad de su vida y limitar los espacios que ella pueda ocupar, conlleva las mismas sensaciones de angustia y horror que quieren transmitir las distopías. Y finalmente subraya, y de forma inequívoca, el importante papel del uso de las palabras para reconstruir la historia y todas sus falsificaciones.



Università
Ca' Foscari
Venezia

BIBLIOGRAFÍA

ANIEVAS, ISABEL "El cuarto de atrás" de Carmen Martín Gaité o la ambigüedad de lo fantástico", *Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, Vol. 22, N° 1, 2006, págs. 67-82.

CABRERA, KENNY "Escritores y amigos recuerdan la faceta más humana de Carmen Martín Gaité", *El País*, 30/05/ 2005, consultado el 28 de enero de 2020

(https://elpais.com/diario/2005/05/30/cultura/1117404003_850215.html)

CERETTA, MANUELA, "Il linguaggio nella distopia, i linguaggi della distopia" *Azimuth. Philosophical Coordinates in Modern and Contemporary Age II*, n. 1, 2014, pp. 139-153.

CHITI ELEONORA, FARNETTI MONICA, TREDER UTA (a cura di), *La perturbante, Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Morlacchi editore, 2003, pp. 9-22

CORTÁZAR, JULIO *Cuentos completos I*, editorial Debolsillo, 2016 p. 375-396.

COUTURE-GRODIN, ÉLISE *Hacia un lenguaje más igualitario: el aporte de la literatura femenina*, Section d'études hispaniques, Université de Montréal, 2011.

ECO, UMBERTO *La struttura assente*, Bompiani, 1968, págs. 31-39.

EFE, “‘El balneario’ y ‘Ritmo lento’, de Martín Gaité, de nuevo en las librerías”, *El Confidencial*, 15/01/2010, consultado el 28 de enero de 2020 (https://www.elconfidencial.com/cultura/2010-01-15/el-balneario-y-ritmo-lento-de-martin-gaite-de-nuevo-en-las-librerias_341578/)

ESCARTÍN GUAL, MONTSERRAT “Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica”, *Revista de Literatura*, 2014, julio-diciembre, vol. LXXVI, n.o 152, págs. 575-603.

GALAS CORNELIO (editore), “La donna e il fascismo 2”, 4/03/2017, consultado el 28 de enero de 2020 (<http://www.televignole.it/la-donna-fascismo-2/>).

GUILLEN CLAUDIO, “On the Edge of Literariness: The Writing of Letters” *Comparative Literature Studies*, Vol. 31, No. 1 (1994), pp. 1-24.

GUINZBURG, NATALIA *Lessico familiare*, Einaudi, 1963.

KLEIVA NILSEN, MARIA “Dio che voce”: il ruolo del linguaggio in *Famiglia e Borghesia* di Natalia Ginzburg, 2014 p. 60-70.

MARIMÓN LLORCA, CARMEN: “La lengua como instrumento de legitimación: el articulismo lingüístico durante el primer franquismo (1939-1945) en el diario ABC”, *Ideologías sobre la lengua y medios de comunicación escritos. El caso del español*, Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, Berlin, 2019 p. 75-93.

MARÍN ABEYTUA, DIEGO “El correo electrónico como nuevo género epistolar en la literatura actual” *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* / coord. por Miguel Ángel Muro Munilla, 2004, ISBN 84-95301-88-1, págs. 738-749.

MARTÍN GAITE (a), CARMEN “Reflexiones sobre mi obra”, “El cuarto de atrás” (p.610) “El taller del escritor” (p.570), “El telar del escritor” (p.555), “Palabra y escenario” (p.477); “Tiempo y Lugar” (p.1011); “Trascender lo cotidiano” (p.451); “El hilo de lo cotidiano. *Léxico familiar*, de Natalia Ginzburg”; “La brecha de la palabra” (p.512); “Brechas en la costumbre. La extrañeza frente a la realidad (p.970); *Obras Completas VI*, edición de José Teruel, Espasa/Círculo de lectores, Barcelona, 2017.

MARTÍN GAITE (b), CARMEN, *Usos amorosos de la postguerra española*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2017.

MARTÍN GAITE, CARMEN “Mirando a través de la ventana”, p53-61.; “Homenaje a Natalia Ginzburg” p.970-974, “Dar Palabra, p.990; “brechas en la costumbre”, p.785-976 *Obras Completas V*, edición de José Teruel, Espasa/Círculo de lectores, Barcelona, 2016.

MARTÍN GAITE, CARMEN *El cuarto de atrás*, edición de José Teruel, Ediciones Catedra, Madrid, 2018.

MARTÍN GAITE, CARMEN *Nubosidad variable*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1992.

MESÁROVÁ, EVA “Discurso teorico sul fantastico negli ultimi anni del Novecento in Italia”, *Romanica Olomucensia*, 2014, Vol. 26 Issue 1, p77-84.

MINARDI, ADRIANA “El franquismo a la luz de sus metáforas”, *Cultura, lenguaje y representación*, 9, 2011, pp. 117-13.

PEREGRINA CASTAÑOS, MIKEL “La ciencia ficción distópica ante el franquismo: otro frente de disidencia”, *Dicenda*, vol. 33 (Número especial), 2015, pp. 209-222.

PÉREZ, JANET "Nubosidad variable": Carmen Martin Gaité and women's words, No. 40/41, *The configuration of feminist criticism and theoretical practices in Hispanic Literary Studies* (Otoño 1994 - Primavera 1995), pp. 301-315.

PÉREZ, JANET "Spanish Women Writers and the Fairy Tale: Creation, Subversion, Allusion". *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, 2008.

PIETRAK, MARIOLA "La espera desde una perspectiva feminista en Cambio de Armas de Luisa Valenzuela", *Itinerarios* vol.12/ 2010.

PRESTIGIACOMO, CARLA: "Estrategias persuasivas en el discurso nacionalsindicalista: Y (1938-1945)", *Rassegna iberistica* Vol. 42 - Num. 112 - Diciembre 2019.

PRESTON PAUL, *El caudillo de España*, Editorial Debate, 2015.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, SOFÍA *El patio de la cárcel: la Sección Femenina de FET-JONS en Almería (1937-1977)*, Fundación Centro de Estudios Andaluces, 2010 p.183.

SCARPA, DOMENICO *Natalia Ginzburg. Pour un portrait de la tribu*, Istituto Italiano di Cultura, Paris, 2010 pp. 1-30.

SCARPA, DOMENICO *Natalia Ginzburg: Cronistoria di Lessico familiare*, Einaudi, Torino, 1999.

SERPELL, NAMWALI *Seven modes of uncertainty*, Harvard Univ Press, 2014, pp. 1-45; 191-195.

TERUEL, JOSÉ "Autobiografía por persona interpuesta" *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 537, 1995, págs. 141-143.

TODOROV, TZVETAN *La letteratura fantastica*, Aldo Garzanti Editore, 1977.

TORRES TORRES, ANTONIO “La perspectiva narrativa en Nubosidad variable de Carmen Martín Gaité”, *AEF XVIII*, 1995, pp. 499-506.

TRENAS MILA, Escritores, amigos y lectores rinden homenaje a Carmen Martín Gaité en la Feria del Libro de la capital”, *El mundo* , 29 /05/2005, consultado el 28 de enero de 2020 (<https://www.elmundo.es/elmundo/2005/05/29/cultura/1117378668.html>).

VAN SCHAREN, MARGOT “*La retorica di Mussolini: analisi di discorsi dell'anno 1925*”, 2009.

VERES CORTES, LUIS “Lenguaje y censura literaria y periodística en el Franquismo”, *Historia y Comunicación Social* 2009, p. 177-184.

ZANAGRANDI, SILVIA “Uno spazio femminile per il fantastico. Riflessioni attorno ad alcune narratrici del Novecento”. *Testo & Senso* n.13, 2012.

ZANAGRANDI, SILVIA *I nostri antenati di Italo Calvino e la modernità del fantastico*, 2009.