

CIENCIA  
PENSAMIENTO  
Y CULTURA

*arbor*

Volumen CLXXXII

Nº 720

julio-agosto [2006]

Madrid [España]

ISSN: 0210-1963

## ESCRITORAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XX

### Volumen II



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN  
Y CIENCIA



CONSEJO SUPERIOR  
DE INVESTIGACIONES  
CIENTÍFICAS

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS



# INCONSCIENTE GENÉRICO, FEMINISMO Y NUBOSIDAD VARIABLE DE CARMEN MARTÍN GAITE

Barbara Zecchi

Dept. Languages, Literatures and Cultures  
University of Massachusetts, Amherst

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura  
CLXXXII 720 julio-agosto (2006) 527-535 ISSN: 0210-1963

**SUMMARY:** *In a context of marked tensions between gynocritics and contemporary Spanish women writers, Carmen Martín Gaité's novel Nubosidad variable (Variable Cloud, 1992) stands out as a curious paradox. As is well known, Martín Gaité repeatedly declared not to be a feminist and even scorned women who fought for equality between both sexes. This article argues that Nubosidad variable, however, constitutes one of the best examples of a consciously feminist text. In this novel Martín Gaité applies some of the most prominent paradigms of feminist literary theory, such as the construction of a non-linear and a-chronological narration (Julia Kristeva), the attempt to create a "language of the body" (Hélène Cixous), the foregrounding of a mother-daughter bond (Luisa Muraro), as well as the use of female writing as a means of self-discovery (Elaine Showalter).*

**KEY WORDS:** *Feminism, Carmen Martín Gaité, Variable Cloud.*

El feminismo es, por lo general, todavía malentendido y menospreciado en España. Una encuesta de *El País* (21-nov-99) entre jóvenes de la Comunidad de Madrid sobre "hacia quién sientes más antipatía," sitúa a las feministas en sexto lugar, sólo después de los cabezas rapadas, los neonazis, los gitanos, los drogadictos y los borrachos. Curiosamente, la etiqueta de "feminista" parece resultar incómoda hasta entre los que tienen interés por cuestiones de género. Por ejemplo, un estudio que realicé entre los estudiantes de mis asignaturas de ginocrítica en la Universidad Carlos III de Madrid, revela que sólo el 33% de los encuestados se define feminista; el 15% no sabe o no contesta y el 51% niega serlo. Este último grupo justifica su respuesta indicando, por ejemplo, que "el feminismo como el machismo es un extremo, es algo radical; el machismo es odio hacia la mujer y el feminismo es odio hacia el hombre;" o que "el feminismo es un movimiento radical y extremista;" o bien que "el feminismo es una corriente que considera a la mujer como un ser superior al hombre." Una alumna afirma que "no [s]e consider[a] una persona feminista, aunque [es] mujer. Sólo cre[e] que lo correcto es que haya igualdad entre hombre y mujer, no que un sexo domine al otro." Un alumno explica que "no pued[e] ser femi-

**RESUMEN:** En un contexto de falta de comunicación entre ginocrítica y escritura femenina, la novela *Nubosidad variable* (1992) de Carmen Martín Gaité se presenta como una significativa paradoja. Si por un lado su autora declaró repetidas veces no ser feminista —y hasta menospreció con ironía a las mujeres que han luchado por la igualdad—, *Nubosidad variable* es una innegable aplicación de algunos de los más conocidos paradigmas de la teoría literaria feminista. Desde la narración no-lineal y atemporal que sigue el "tiempo de las mujeres" de Julia Kristeva, hasta el intento de crear una lengua del cuerpo a lo Hélène Cixous; desde el vínculo madre-hija teorizado por Luisa Muraro, hasta la escritura femenina como auto-descubrimiento de Elaine Showalter, esta novela representa uno de los mejores ejemplos, dentro de la narrativa contemporánea española, de lo que llamaría un texto conscientemente feminista.

**PALABRAS CLAVES:** *Feminismo, Carmen Martín Gaité, Nubosidad Variable.*

nista porque [es] varón y opin[a] que el feminismo es una corriente exclusivamente protagonizada por mujeres." Otro se define antifeminista porque "cre[e] en la igualdad de condiciones entre el hombre y la mujer."

¿Qué es, pues, para la gran mayoría de los españoles, el feminismo? ¿Una etiqueta incómoda, que viene del extranjero? ¿Una postura demasiado radical? O, mejor dicho, ¿por qué el feminismo se ha entendido tan mal? ¿Por qué los logros paulatinos de los que las mujeres estamos ahora beneficiándonos no han creado un sentido de solidaridad con el pensamiento y la práctica feministas? Tal vez hoy en día antes de hablar de postfeminismo sería necesario ponernos de acuerdo y aclarar o redefinir el concepto de feminismo. Probablemente el movimiento de la mujer tendría una aceptación bastante más amplia de la que tiene en la actualidad si aceptáramos la propuesta de la historiadora Gerda Lerner (1986), de que tener una "conciencia feminista" significa reconocer que la mujer pertenece a un grupo subordinado, entender que dicha subordinación no es natural sino social, desarrollar un sentido de solidaridad entre y hacia las mujeres, y plantear estrategias para cambiar esta situación.

Más allá de cuestiones de definición, podemos afirmar, sin embargo, que la problemática relación entre praxis feminista y discurso teórico se reproduce en el mundo cultural entre práctica literaria (o fílmica) y crítica feminista. La falta de comunicación entre las escritoras y directoras españolas y el mundo teórico académico es la norma actual.<sup>1</sup> Novelistas, poetas y cineastas, en congresos, conferencias y entrevistas, repiten, por lo general, que se desmarcan rotundamente del feminismo y que aborrecen que su producción pueda definirse como "femenina" o que se "encasille" bajo la etiqueta de "obra de mujer". Frustrantes y vanos son los intentos de conciliar la ginocrítica con la escritura literaria y con el cine. Sin embargo, también en este caso, se podría matizar sobre las definiciones: para Rachael Blau duPlessis es feminista cualquier práctica cultural femenina que haga "del mismo significado del proceso de producción... el lugar de lucha" (1985, 34). En otras palabras son feministas las autoras (y los autores) que construyen una variedad de estrategias de oposición a la representación patriarcal de las instituciones de género. De ahí que, si aceptáramos dicha definición, la mayoría de las escritoras y directoras españolas serían lo que dicen no ser. Esta ambivalencia conceptual existía ya de cierta forma desde los principios del movimiento feminista, movimiento que en el siglo XIX se identificaba a menudo con el sufragismo y que tenía un carácter extranjero –y, por tanto, anti-nacionalista en España:

desde que se pone en circulación el término "feminista" en la década de los 90, y siendo este un vocablo que señala la existencia de un movimiento social, los teóricos y estudiosos del feminismo español empiezan a lamentarse de la falta de un feminismo autóctono, a pesar de que en sus escritos hacen sobrada mención de Concepción Arenal y Pardo Bazán, refiriéndose a ellas como "feministas". Cabe preguntarse aquí entonces, ¿qué entienden, pues, por feminismo los comentaristas decimonónicos? (Blanco, 1998, 451)

A pesar del rechazo a ser identificadas con el feminismo, muchas mujeres han producido y siguen produciendo obras que se han transformado en hitos fundamentales en el desarrollo del discurso de género. Sus textos han pasado a formar parte –por ejemplo en el mundo académico de los Estados Unidos– del currículum de los departamentos de español, protagonizando cursos tan populares como "Spanish Women Writers" o "Women's Cinema," e ingresando así, paradójicamente, en el encasillamiento tan renegado

por sus mismas autoras. Baste con citar el caso de Carmen Martín Gaité, que a pesar de sus reiteradas declaraciones que la desmarcan explícitamente de todo movimiento de liberación de la mujer,<sup>2</sup> ha sido definida como una autora feminista: "there is no doubt that Martín Gaité is a feminist writer, fully conscious of women's restricted role in society" dice Phyllis Zatlin (1977, 324).

Por un lado definir a una autora como feminista, cuando ella misma niega serlo, es caer en el error de no tomar en cuenta que el feminismo es una postura fundamentalmente ideológica: en otras palabras no se puede ser feminista sin un compromiso político; por otra parte también hay que tomar en cuenta que un texto tiene el poder de prescindir de la ideología de su creador/a y que por lo tanto sería lícito leer una obra como feminista más allá de las declaraciones de intención de su propio autor (o de su propia autora). ¿Podemos hablar entonces—como he propuesto en otro lugar, adaptando el concepto de "political unconscious" de Fredric Jameson— de un "inconsciente genérico"? Para Jameson, la escritura es un acto socio-simbólico producto de elecciones explícitas y, a la vez, de un aparato inconsciente que guía dichas elecciones. Las decisiones artísticas no son meramente de orden estético, sino que derivan de prácticas y de normas histórico-sociales impuestas al autor. Puesto que las relaciones de género tienen un peso fundamental en la práctica social, y puesto que cualquier norma social se encuentra estrictamente vinculada a nociones de género, es inevitable que el sexo del autor o de la autora también influya –consciente o inconscientemente— en la obra literaria. Propongo por lo tanto que llamemos "texto feminista" el producto de un esfuerzo *consciente* de reflexión sobre cuestiones de género. Por lo contrario, cuando dicha reflexión no es explícitamente voluntaria, nos encontraríamos delante de una expresión del inconsciente genérico del sujeto creador.

Para reflexionar sobre la relación entre inconsciente genérico, feminismo, ginocrítica y escritura femenina resulta muy significativo el caso de Carmen Martín Gaité, tanto por su ambivalencia ideológica frente a dichos temas, como por la evidente evolución de su postura a lo largo de su obra. Por un lado la escritora salmantina critica explícitamente el movimiento de la mujer. En un artículo recopilado en 1982, "Las mujeres liberadas," Martín Gaité ataca con vehemencia a las feministas que reniegan del matrimonio –las mujeres liberadas, una "especie que de unos

diez años a esta parte se ha venido abriendo paso a codazos y de forma progresiva en el seno de la fauna hispánica" (1982, 126)—, concluyendo que "o se asumen las ataduras o se asume la soledad. No creo que haya más alternativas. Porque, como dice un refrán de mi tierra... 'Papas y sorber no puede junto ser'" (1982, 131).<sup>3</sup> Por otra parte, la escritora salmantina demuestra, a lo largo de toda su obra, un innegable interés hacia la experiencia de la mujer —puesto que su enfoque es siempre fundamentalmente ginocéntrico—, articulando a la vez, a través de sus personajes, una paulatina apertura hacia propuestas que se acercan cada vez más a una postura explícitamente feminista.

La interpretación de la condición femenina como un callejón sin salida al que es mejor que la mujer se resigne era el tema central de su primera narrativa. Sus personajes sufrían la incomunicación entre los sexos y la falta de solidaridad entre mujeres. Desde *El balneario* (1955) quedaba muy claro que la protagonista de Carmen Martín Gaité o bien tenía que vivir un matrimonio que la sofocaba o bien tenía que sobrevivir a una soledad agobiante. Sólo en la infancia se percibía la posibilidad de comprensión y de mutuo apoyo entre amigas, complicidad femenina que sin embargo quedaba suprimida ya con el ingreso en la adolescencia en la socialización patriarcal —y la búsqueda de un marido. En el *Cuarto de atrás* (1978) Carmen Martín Gaité propone ver la escritura como una posibilidad de alternativa a la soledad y a la incomunicación femeninas, porque gracias a ella la mujer puede inventarse a un interlocutor ideal, al hombre que sus protagonistas habían estado buscando a lo largo de toda su obra. Ahora bien, el *Cuarto de atrás* parece no poder todavía prescindir del hecho que el interlocutor (aunque ficticio) sea un varón de rasgos marcadamente patriarcales, al cual, además, la escritora-protagonista le otorga la autoridad de autorizar (valga la redundancia) su propia escritura. Sin él no habría ni comunicación, ni novela.

Es en *Nubosidad variable*, escrita entre 1984 y 1992, donde por primera vez se llega a una solución para que la mujer pueda tomar "papas y sorber" al mismo tiempo. La respuesta está en ver a la mujer (como ya había sugerido Pardo Bazán un siglo antes) como un ser plenamente independiente —y no de mera "relación"—; si en la obra anterior las protagonistas tenían solo dos alternativas y ambas estaban en función del hombre (mujer-con o mujer-sin-marido), la lección de *Nubosidad variable* es que la mujer

puede llegar a su plena realización a través de la interacción con otras mujeres y gracias a una escritura "diferente" que se establezca como ejercicio de autodescubrimiento sin la necesidad de una autorización patriarcal.<sup>4</sup>

La expresión del inconsciente genérico de Carmen Martín Gaité en su obra anterior (temas feministas en potencia como la complicidad entre las niñas de *Entre visillos* o las referencias a un latente lesbianismo en *El cuarto de atrás*) se consolidan en *Nubosidad variable* en una consciente reflexión sobre cuestiones de género. Unos pocos años antes, en *Desde la ventana* (un ensayo resultado de su experiencia neoyorquina en el Barnard College en 1980), Carmen Martín Gaité había ponderado el papel que tiene el espacio doméstico como punto de enfoque de la visión de la mujer y la consecuente especificidad de la obra de autoría femenina.<sup>5</sup> En este texto la escritora reflexiona sobre unas lecturas teóricas claves en el desarrollo de la crítica feminista que pertenecen concretamente a la producción de la segunda ola y a la escritura de la diferencia. La novela *Nubosidad variable* es sin duda alguna la consciente puesta en práctica de dicha reflexión.

Si las novelas de la escritora salmantina habían sido hasta entonces blanco de la crítica feminista, la escritura de *Nubosidad variable* llega a ser el resultado de un esfuerzo opuesto, un experimento de llevar la teoría a la práctica produciendo —por medio de un intento de escritura de la diferencia— una novela concientemente feminista.

La protagonista de *El cuarto de atrás* se desdobra en *Nubosidad variable* en dos mujeres: Sofía Montalbo, casada, con hijos, pero insatisfecha de su matrimonio; y Mariana León, independiente, sin marido, pero agobiada por su soledad. Como aquella, también estas mujeres pertenecen a una clase privilegiada que da por asumida la independencia económica femenina: en otras palabras encarnan las problemáticas del sujeto de las discusiones feministas de la segunda ola. Mariana es una profesional autónoma que no tiene que lidiar con ningún jefe; y Sofía, a pesar de no tener un trabajo remunerado (es un ama de casa), cuando plantea divorciarse no tiene que confrontarse con ningún problema de orden económico.<sup>6</sup>

*Nubosidad variable* se construye a través de la alternancia de voces narrativas: Sofía, la narradora en primera persona de los ocho capítulos impares, utiliza para su escritura

unos cuadernos --algo así como unos diarios íntimos-- destinados a la amiga Mariana, su interlocutora y narrataria. Mariana por su parte es la narradora de los capítulos pares: con la sola excepción del capítulo XII, utiliza la forma epistolar, escribiendo siete cartas a Sofía. El epílogo concluye la novela con una narración omnisciente en tercera persona que relata el encuentro de las dos mujeres en un chiringuito de Cádiz y que concluye con un recurso metaficticio que recordaría el de *El cuarto de atrás* si no fuera por el hecho de que, en este caso, no existe un interlocutor masculino: el resultado del reencuentro de Mariana y Sofía es la confluencia de sus escritos en un manuscrito único, cuyo título empieza por "Nubosidad." Estas dos voces narrativas no son antagónicas sino complementarias.

A pesar de una estructura tan organizada, y del reparto de capítulos entre las dos mujeres, la novela quiere transmitir la idea de una escritura desordenada. Hay desorden con respecto al destinatario explícito de la escritura: en primer lugar las dos narradoras alternan, al dirigirse a sendas interlocutoras, el "tú" con la tercera persona: "Se inicia la pesquisa. Ahora apártate a escuchar, ¿te importa?, porque estoy hablando de ti con otra persona. Veremos lo que sale" (1992, 153). En segundo lugar queda patente que las dos narratarias leen la historia de manera más fragmentaria que nosotros los lectores extradiegéticos: Mariana olvida enviar unas cartas y Sofía no manda a su amiga todos sus cuadernos. Aún más evidente es la falta de orden cronológico: las dos mujeres, que llevan más de veinte años sin verse, se intercambian información sobre su vida actual mezclándola con recuerdos comunes de la infancia. La narración cronológica de los acontecimientos deja por lo tanto espacio a una historia atemporal, (o, como diría Julia Kristeva, a unos "temps des femmes") en la que pasado y presente se alternan sin otra lógica (patriarcal) que la del flujo del pensamiento, o la de "un cierto vaivén" (Martín Gaité, 1992, 153), según las palabras de Sofía, aficionada, por cierto, a los relojes derretidos de Dalí. Hay desorden también en la técnica narrativa:

usaré la técnica del collage... Aparte de la versión aportada por tu carta... cuento con otros elementos que me pueden servir para refrescar la memoria: varias cartas de amor y de ruptura..., retazos de un diario que empecé a raíz de la muerte de mamá y algo mucho más reciente y literariamente más aprovechable: unos apuntes, que paso a poner en limpio,

tomados hace pocos días, después de mi conversación con Soledad... . [H]ay menciones dispersas a ella en páginas anteriores de este cuaderno, así que no voy a volver sobre lo escrito. Tú misma atarás cabos. (1992, 153)

Esta explícita búsqueda de una subversión de la narración lineal, ya dominante en *El cuarto de atrás* (1978) ha sido un experimento constante a lo largo de la obra de la escritora salmantina. Sin embargo con *Nubosidad variable* Carmen Martín Gaité está dando cuerpo por primera vez a un intento consciente de escritura femenina, ya muy marcado por la elección de los dos estilos más característicos de la tradición literaria de la mujer: el diario y la carta. Sin embargo, si el género epistolar y el diario correspondían a una escritura que en el pasado había encerrado a la mujer dentro de modelos literarios de servilismo amoroso, Carmen Martín Gaité entreteje dichos estilos, para desvincularlos precisamente de sus connotaciones tradicionales.

La novela aborda también otro tema central de la ginocrítica: la ansiedad de autoría. Queda patente que hay un intento explícito en *Nubosidad variable* de desmarcarse de parámetros literarios anteriores. El error de Sofía era el de quedar anclada a fantasías sentimentales (lee y vuelve a leer la novela de Charlotte Brontë) que "condicionaba la mujer a unos modelos femeninos irreales" y "a la pasión amorosa" (*Desde la ventana*, 1993, 79). La mujer liberada es la que empieza "a convivir con una idea inquietante, difícil de encajar y de la que cada cual se defendía como podía: la de que no existe el amor de novela rosa" (*Desde la ventana* 122). El error de su amiga Mariana León había sido el de caer en un papel de novela rosa en su relación con Raimundo: "Y yo, abrazada a mi ramo de lilas, hundiendo en él la cara, recité la primera frase de mi nuevo papel: 'No hay nada en el mundo que me pueda apetecer más, oh Raymond'. Te parecerá de novela rosa, como me lo está pareciendo a mí cuando te lo cuento" (*Nubosidad variable*, 1992, 55).

Si en *El cuarto de atrás* quedaba un residuo de novela rosa en el hombre de negro, el interlocutor perfecto, en *Nubosidad variable* los dos personajes femeninos consiguen al final prescindir de modelos literarios (no sólo románticos, sino también paradigmas realistas de mujeres que, a su vez, dependían de fantasías literarias románticas).<sup>7</sup> Por ejemplo, al reencontrarse durante una semana apasionada

con el primer amor de su vida, Sofía Montalvo decide no creer en un futuro juntos:

Él me había pedido llorando que no lo volviera a abandonar... petición seguida por un denso silencio donde peleaban recuerdos e intenciones irreconciliables y que por fin rompí yo con mis palabras. "No, Guillermo. No quiero terminar como Anna Karenina... ; no, no me complacería en esta imagen de ruina y fatalidad, como Anna Karenina no quería acabar. Era sobre todo esa frase final de mi novela la que iluminaba la embocadura del túnel de regreso a la realidad. (1992, 364)

En la producción anterior de la escritora salmantina, la complicidad femenina terminaba cuando una de las dos adolescentes encontraba pareja. Aquí también el primer amor de Sofía había sido la causa de la ruptura de su amistad con Mariana; sin embargo en *Nubosidad variable* se da un paso adelante: es precisamente la iniciativa de las dos mujeres de romper con sus respectivas relaciones actuales lo que las vuelve a reunir.<sup>8</sup>

En esta novela Carmen Martín Gaité desarrolla también lo que se podría llamar un experimento de "diferencia lingüística."<sup>9</sup> Showalter, en el artículo citado por Martín Gaité en *Desde la ventana*, hace un recorrido de la historia del debate sobre la existencia de un lenguaje femenino (de Adrienne Rich a Nelly Furman, de Chantal Chawaf a Xavière Gauthier, desde la lengua femenina en la etapa del matriarcado en la prehistoria postulada por Robert Graves, a las lenguas inteligibles e inarticuladas estudiadas por Sarah Pomeroy). A su vez, en *Desde la ventana* Carmen Martín Gaité comenta que "parece evidente que en ciertas culturas, las mujeres elaboraron una forma de comunicación privada, surgida de la necesidad de resistir al silencio impuesto por su insignificancia en la vida pública" (1993, 33). Para su experimento la escritora salmantina acude al personaje de Sofía Montalvo por su afición a jugar con las palabras. De niña había creado con Mariana "un lenguaje común que reflejaba gustos, bromas y emociones comunes" (1992, 57). Y de adulta Sofía mantiene con su hija menor un lenguaje de complicidad infantil, que acude al mundo de los cuentos de hadas y en particular a *Alicia en el país de las maravillas*.<sup>10</sup> Sofía, en su escritura, incorpora un léxico suyo –derivado de su experiencia doméstica de interacción con las otras mujeres de la casa– que comparte con sus hijas, su madre y

hasta con las dos asistentas: el "refu," "el camfornio," "sufrido," "la tubería del alma," etc.

A Mariana León, por su parte, su creadora le asigna un intento de "escritura del cuerpo." Mariana se preocupa por su aspecto físico, mantiene una vida sexual más activa (de ella sabemos que tuvo una importante relación con un hombre más joven) y está escribiendo un ensayo sobre el erotismo. La decisión de romper su relación con Raimundo se le ocurre cuando "sólo podía pensar en una frase que había dejado a medias en la máquina de escribir y que se refería al erotismo solitario. Se me cruzó por la cabeza la idea de seguir encerrada con Raimundo en su casa... Me he librado de un auténtico castigo –me dije-. ¡He conseguido escapar!" (*Nubosidad variable*, 1992, 134). Mariana define su escritura como un "strip-tease solitario" (129, 136, 139) con ecos de referencia a la escritura del cuerpo, y al escribir como masturbación, teorizado por Hélène Cixous—: sus cartas a la amiga sin enviar y guardadas en las carpetas con los apuntes sobre el erotismo "se ha[n] contagiado" (128). "[E]ste vicio epistolar –reiniciado, eso desde luego, gracias al pie que me diste tú– es como casi todo, un vicio solitario!" (128).<sup>11</sup> Lo erótico es el ejercicio mismo de escribir: el deseo sexual hacia un hombre ya se puede trascender. Para Mariana, siguiendo a Bataille, "no nos podemos meter en la piel de nadie por mucho que nos parezca haberlo logrado mediante un espejismo momentáneo de fusión... La plétora sexual es un sucedáneo que trata de remediar el aislamiento del ser, pero sólo lo proyecta fuera de sí" (189). Para Sofía es muy importante el contacto físico "entre dos personas que se quieren. Pero no pienso en el contacto sexual, qué pesadez, cualquiera diría que es el único que existe" (162).

En el último capítulo de *Nubosidad variable* (dividido en tres partes, que marcan tres generaciones: la de la madre de Sofía; la de Sofía misma; y la de su hija mayor), queda claro que la estrategia para prescindir de dicha dependencia sexual y sentimental es recurrir a la solidaridad femenina por medio de la escritura. El capítulo empieza con una voz narrativa que por coherencia estructural tendría que ser la de Sofía, pero que resulta ser, como se descubre paulatinamente, la de su madre fallecida. Esta figura fantasmal lamenta haber vivido ensalzando el sacrificio y no habiendo sabido entender las ganas de su hija de romper con las normas: "[S]ólo te voy a decir una cosa: que no me imites a mí en este tipo de inventarios, que lo que te haga

sufrir lo descartes, hija... Y empiezo a... acordarme... que querías desaparecer y olvidarte de esta casa para siempre, y de las ciudades y de la gente, echarte a volar y subir altísimo como las águilas." (358) Y se despide de la hija —prometiéndole que ella también se echará a volar— con una recomendación: "Sofía, no olvides lo que te he dicho, no vuelvas a sufrir nunca más, nunca más, adiós Sofía" (359). También en *Desde la ventana* Carmen Martín Gaité había relatado un sueño con su madre, con el título "De su ventana a la mía," en el cual estaban presentes las mismas metáforas de vuelo. Si por un lado es inevitable pensar que Carmen Martín Gaité estuviera dándole una forma novelística a la conocida metáfora de Hélène Cixous de la escritura femenina como "vuelo,"<sup>12</sup> por otro, este último capítulo establece fundamentalmente una relación de comprensión y hasta de fusión entre madre e hija que es central en los postulados teóricos de la feminista italiana Luisa Muraro y del grupo Diotima.

Adrienne Rich, a mediados de los años setenta, comentaba que a pesar de haber dejado de soñar con tener conversaciones milagrosamente terapéuticas con su madre, seguía reconociendo la importancia de su existencia. Según Muraro, este reconocimiento no es suficiente, sino que se plantea como simple premisa, porque "non dobbiamo perdere quel sogno infantile che rappresenta il germe di una cultura femminile dell'amore della madre" (*L'ordine simbolico della madre*, 1991, 25). Para Muraro, saper amare la madre fa ordine simbolico. Ed e' questa... l'affermazione implicita, ma sempre meno implicita, del movimento delle donne... Solo questa può restituire alla società, *in primis* alle donne, la potenza simbolica racchiusa nella relazione femminile con la madre, e neutralizzata dal dominio maschile. (1991, 21)

Carmen Martín Gaité, a través del personaje de Sofía Montalvo, vuelve a los sueños con la madre, a establecer una comunicación —aunque ficticia u onírica— a través de un código femenino,<sup>13</sup> y vuelve al recuerdo y al arrepentimiento mutuo: la madre por no haber entendido el espíritu de libertad de la hija, y la hija por no haber compartido sus deseos con la madre:

Y sin transición ni que viniera a cuento añadió: "Y vienes guapa de Inglaterra, condenada, no sé que te habrán hecho allí." Y ahí ya tuve que mirar para otro lado porque noté que estaba poniéndome como un tomate. Pero ahora pienso que

fui tonta, que tenía que haberle contado mi reciente aventura con Guillermo, aunque fuera quitándole lo más escabroso, simplemente a estilo novela rosa. Igual lo hubiera entendido, quién sabe. (1992, 362)<sup>14</sup>

En la segunda parte del capítulo en cuestión, Sofía, a través de la escritura del sueño y del recuerdo, consigue establecer un vínculo con la madre que en la vida real nunca tuvo. Por añadidura, en la tercera parte, con la intervención de Encarna, su hija mayor, y con las referencias a una posible vida futura que tomará forma en su vientre, Carmen Martín Gaité logra que se establezca un "continuum materno," como lo llamaría Muraro, afianzador, que otorgue a la mujer autoridad: si Sofía ignoraba el mundo de los deseos de la madre, y su madre desconocía el de Sofía, entre abuela y nieta sí existió comunicación: Encarna sabía detalles del pasado de esa mujer que dos generaciones antes vivía sueños románticos, aunque no los compartía. Lo que desea para sí misma es "un piso propio" (en otras palabras, una versión actualizada del cuarto propio de Virginia Woolf). Y es ella, con su sentido práctico, quien empuja a su madre a dejar al marido y a salir de un matrimonio insatisfactorio.

El marido de Sofía, con su peinado a la Mario Conde, con su afán de hacer dinero y con su joven amante, ejemplifica —como Salvador Oropesa apunta— "la cultura del pelotazo, que es la del negocio rápido, la especulación monetaria del neoliberalismo/neoconservadurismo... paradigmático de la sociedad de los ochenta":

Una de las características de esta sociedad de los ochenta ha sido la aparición de una clase empresarial y política que ha idolatrado el éxito y... estos triunfadores de los ochenta han sido generalmente hombres, y entre los cambios de vida que se impusieron fue el cambiar de mujer... ; tan pronto como a un hombre maduro le llega la fortuna, la esposa que le ha dado los hijos y lo ha cuidado por 15, 20 ó 25 años ha sido desplazada por una joven. (1995, 62)

Carmen Martín Gaité establece en su novela una clara oposición entre la cultura del dinero (lengua masculina) y la lengua de la madre. Para Muraro "il denaro, la 'lingua straniera', e' in rapporto di rivalità con la lingua materna, e... tende a soppiantarla nell'opera di umanizzazione degli umani" (1991, 85). Al dejar a su marido y a su mundo dominado por "la panacea [del]... dinero" (1992, 14), Sofía

logra recuperar su vínculo con la madre sustituyendo –para seguir con la terminología de la feminista italiana– la “*indipendenza simbolica del denaro*” con la del “*ordine simbolico della madre*”:

La novela sigue el desarrollo de la condición femenina, desde la opresión a la libertad: si la madre de Sofía dependía de sueños románticos y Sofía se estaba liberando de ellos con dificultad, su hija vive la más absoluta independencia. La escritura se sitúa como el medio que consolida la comunicación entre estas generaciones y la que “*elabora un mensaje auténticamente liberador para la mujer: gracias a la solidaridad femenina y a la renuncia a los ideales (falaces) impuestos por el orden patriarcal, la mujer puede asumir la *autoría* de, y la *autoridad* sobre su vida y su obra*” (Cruz, 1995, 141). Encarna tiene la misma afición que su madre a la escritura, pero –a diferencia de Sofía– en lugar de escribir diarios íntimos publica su obra. Las tres mujeres –a lo largo de las tres generaciones– compartían un discurso femenino en oposición al discurso hegemónico masculino representado por el dinero. Sin embargo el lenguaje en común entre Encarna y Sofía, el código femenino que se establece entre las dos, ya no es el lenguaje semiótico de los retales y de la costura que Sofía compartía con la madre, ni el de los cuentos de hadas que Sofía utilizaba con la hija menor, sino el de la escritura: “*la elaboración literaria, de coincidencias, metáforas, principios y finales*” (*Nubosidad variable*, 1992, 383): para la madre se trataba todavía de un ejercicio intimista (lengua semiótica); para la hija es ya expresión pública (y por lo tanto simbólica).

En el epílogo, las dos amigas, Sofía y Mariana, finalmente reunidas después de treinta años de separación, y finalmente libres de sus ataduras sentimentales, sentadas una frente a la otra en un bar de Cádiz, comparten lúdicamente las cartas y los diarios que se han estado escribiendo. En un juego metaficticio, Sofía y Mariana juntan el producto de su labor en un único manuscrito que, de escritura íntima y juego solitario, adquiere una proyección pública: un texto cuyo título empieza por *Nubosidad*.<sup>15</sup>

Si a finales del siglo XIX, la lucha por la igualdad de los sexos implicaba la masculinización del espacio literario

con la superación de lo femenino (entendido según parámetros reductivos patriarcales), a finales del siglo XX, cuando en el mundo occidental la igualdad se ha alcanzado en la teoría, la exaltación de la diferencia conlleva –en el texto literario– una vuelta a lo femenino: un femenino que se ha liberado de sus connotaciones patriarcales y que ha adquirido una nueva dimensión simbólica. Emilia Pardo Bazán, para lograr escribir textos liberatorios, había tenido que matar metafóricamente a sus “*madres*” de la escritura y asumir así una lengua masculina. Por su parte, un siglo después, Carmen Martín Gaité logra superar el lenguaje masculino hegemónico –ejemplificado en su novela por el mundo del marido dominado por el dinero y los negocios– y consigue trascenderlo oponiendo a la ley del padre, el orden simbólico de la madre.

En conclusión Carmen Martín Gaité parece no haber sido completamente inmune (tal vez gracias a lo que antes he llamado el inconsciente genérico) a los esfuerzos críticos y teóricos de los estudios de género. En *El cuarto de atrás* la escritora protagonista –*alterego* de Carmen Martín Gaité– había afirmado que pensaba escribir una novela fantástica porque se lo había prometido a Todorov. En el caso de *Nubosidad variable* el referente no es tan explícito, pero el resultado está innegablemente influido por una apuesta parecida con la teoría literaria de la diferencia. A raíz de su encuentro con la ginocritica, como ha ocurrido con otras cuantas escritoras,<sup>16</sup> la autora salmantina ha dado forma a una novela que sin lugar a dudas es el producto de una aventura conscientemente feminista. Como sugería en *El cuento de nunca acabar* “ninguna teoría puede ir consolidando su verdad mientras no se aventure uno por las veredas de la divagación, así que echaré a andar por esta orilla remota y desconocida tratando de explorarla, que a algún sitio llegaré. Se me ha vuelto a encender el deseo de la aventura” (1983, 81). *Nubosidad variable* no significa necesariamente que Carmen Martín Gaité haya sido una escritora feminista, porque, como ocurrió con el caso de lo fantástico, su encuentro no es el resultado de un compromiso, sino más bien un ejercicio un tanto lúdico. Sin embargo, sin lugar a dudas, esta novela es la prueba de que hay posibilidad de diálogo entre teoría feminista y praxis literaria.



## NOTAS

- 1 Y por supuesto esta falta de comunicación existe entre el discurso feminista español (por ejemplo de Celia Amorós o de Lidia Falcón, entre otras) y el mundo literario femenino.
- 2 Véase, por ejemplo, el artículo "Las mujeres liberadas," en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, en el cual ataca a las feministas diciendo que "las pancartas y clamores han empezado a institucionalizarse, y al responder a estímulos miméticos y perder el impacto de la excepcionalidad amenazan estas protestas con perder su contenido, y constituir una nueva rutina, apenas diferente de la de reñir a los niños o a las criadas, con quedarse en fin en meros gritos exasperados que se diluyan sin eficacia ni relieve entre los de las demás 'mujeres liberadas'" (1982, 126). Cabría preguntarse cuántas de las mujeres que van con pancartas tienen criadas a quienes reñir.
- 3 "Fingirse casada para vivir con libertad era, en el fondo, lo mismo que es ahora presumir de una libertad que ha otorgado el hecho de casarse primero y renegar de ello después. Renegar con una agresividad, por cierto, tan excesiva que hace pensar si en algunos casos no será la ostentación de ese reniego el fundamental designio de la revolución que nos ocupa" ("Las mujeres liberadas" 1982, 125-126).
- 4 Janet Pérez nota que Carmen Martín Gaité descarta la posibilidad de una ayuda terapéutica a través del psicoanálisis. La terapia es la escritura.
- 5 Las cuatro conferencias que pronunció en 1986 "El punto de vista femenino en la literatura española" contenidas en *Desde la ventana* están basadas en "la intuición, más poética que teórica, sobre el significado que los espacios interiores pueden aportar como espoleta de fantasía para la mujer recluida en ellos. Dentro de estos espacios, la ventana se me apareció como un elemento fundamental, casi como un símbolo" (1993, 33).
- 6 Una reflexión aparte merecería la experiencia de las criadas que se quedan en el trasfondo de esta novela: Consuelo y Daría.
- 7 "Más de la mitad de las novelas escritas por hombres en el siglo XIX tienen por protagonista a una mujer que desde la rutina de su vida matrimonial sueña, apoyándose en modelos literarios, con vivir aventuras pasionales, nunca en tomar de verdad las riendas de su existencia como ser pensante. Flaubert, Chejov, Tolstói, Eça de Queiroz, Clarín, Pérez Galdós, Valera y otros tantos geniales buceadores del tedio femenino no proponen al problema más opción que la del adulterio" (*Desde la ventana*, 1993, 47)
- 8 No tiene que pasar desapercibido que a lo largo de toda la narrativa martin-gaitiana son éstos los dos primeros personajes femeninos que dejan en vez de ser dejados.
- 9 Elide Pittarello también denota dos lenguajes diferentes: "Figurata, volubile, íntima, è la lingua di Sofia, che come un'Alice cresciuta ne rimescola la materia fonetica e semantica, perché non ripone certezze nè fuori nè dentro la parola... Speculativa, metódica, pubblica, è invece la lingua di Mariana, che scopre nella laboriosa verità del 'divano', nel distillato dei codici consci e inconsci, un responso tutt'altro che infallibile e definitivo" (1993, 89).
- 10 "Entre Amelia 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. Muchísimos. Tantos que no se puede atender a todos a la vez" (44). Está clara la referencia a los espejos rotos de la memoria de la escritora italiana Natalia Guinzburg (de la cual incluye una cita en el epígrafe), la autora de *Léxico familiar*.
- 11 Mercedes Carbayo Abengózar, siguiendo a Cixous, aventura que entre Mariana y Sofía se establece "una comunicación/discurso bisexual" (1998, 156): "Es aquí donde reside la diferencia entre *El cuarto de atrás* y *Nubosidad*. Son dos novelas que tienen elementos similares pero mientras en

**Recibido:** 28 de abril de 2006

**Aceptado:** 30 de junio de 2006

la primera la protagonista acepta la autoridad masculina y la tensión sexual se produce dentro de la heterosexualidad, en la segunda la protagonista... acepta desde el principio la autoridad femenina... y el discurso se produce desde la bisexualidad"(157).

- 12 Cixous juega con el doble significado del verbo francés "voler" de "robar" (la lengua masculina) y "volar"(con la imaginación y las palabras). No debe de ser casual que Sofía imaginara al "filólogo" con una red para cazar a las palabras voladoras.
- 13 En *Desde la ventana* comenta sobre otro sueño: "Lo escribí durante otra de

mis estancias en Nueva York y trata de la interpretación de un sueño dentro del cual mi madre y yo nos comunicábamos a través de ventanas distantes, mediante un código secreto" (1993, 34).

- 14 Muraro pone en relación la lengua con la obra materna por medio de la metáfora del tejer: "La relazione iconica fra lingua e l'opera materna, da me accomunate nella metafora della tessitura" (1991, 70).
- 15 Para Jacqueline Cruz, "frente al individualismo feroz impuesto por la ideología patriarcal y que en el terreno literario se traduce en el deseo del

autor de ser el único creador (padre) de su obra, aquí se asume la literatura como tarea de colaboración" (1995, 134).

- 16 Los estudios críticos sobre sus obras han desembocado en un interés paulatino por parte de algunas autoras — entre las cuales Laura Freixas, Lucía Etxebarria y Carmen Riera, entre otras— hacia cuestiones de género, llegando alguna de ellas a complementar su obra narrativa o filmica con textos a su vez teóricos. Me refiero a *Literatura y mujeres* de Freixas; *La Eva futura* de Etxebarria; y a "Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?" de Carme Riera, entre otros textos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Blanco, Alda (1998): "Teóricas de la conciencia feminista", en *La mujer en los discursos de género*, Catherine Jagoe, Alda Blanco y Cristina Enríquez de Salamanca, eds. Barcelona: Icaria, 445-466.
- Blau duPlessis, Rachael (1985): *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.
- Carbayo Abengózar, Mercedes (1998): *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Cibreiro, Estrella (2000): "El mismo mar de todos los veranos y *Nubosidad variable*: hacia la consolidación de una identidad femenina propia y discursiva", *Letras Peninsulares*, 13.2-3: 581-607.
- Cruz, Jacqueline (1995). "De *El cuarto de atrás* a *Nubosidad variable*: la conquista de la autoridad escrituraria en

la obra de Carmen Martín Gaité", en *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas*. Juana Arancibia, Yolanda Rosas y María Rosa Lojo, eds. Montevideo: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 125-42.

- Etxebarria, Lucía (2000): *La Eva futura*. Barcelona: Destino.
- Freixas, Laura (2000): *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino.
- Lerner, Gerda (1986): *The Creation of Feminist Consciousness*. Oxford: Oxford University Press.
- Martín Gaité, Carmen (1955): *El balneario*, Madrid: Afrodisio Aguado.
- (1958): *Entre visillos*. Barcelona: Destino.
- (1978): *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.
- (1983): *EL cuento de nunca acabar*. Madrid: Trieste.
- (1982): "Las mujeres liberadas", en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Destino.
- (1992): *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama.

- (1993): *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe.
- Muraro, Luisa (1991): *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti.
- Oropesa, Salvador (1995): "*Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité: una alternativa ética a la cultura del pelotazo", *Letras Peninsulares*, 8.1: 55-72.
- Pérez, Janet (1994-1995): "*Nubosidad variable*: Carmen Martín Gaité and Women's Words", *Revista de Literatura Hispánica*, 40-41: 301-315.
- Pittarello, Elide (1993): "Carmen Martín Gaité: *Nubosidad variable* e altre incertezze", *Rassegna Iberistica*, 46: 87-92.
- Riera, Carme (1982): "Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?", *Quimera*, 18: 9-12.
- Showalter, Elaine (1981): "Feminist Criticism in the Wilderness", *Critical Inquiry*, 179-205.
- Zatlin Boring, Phyllis (1977): "Carmen Martín Gaité, Feminist Author", *Revista de Estudios Hispánicos*, 11.3: 323-338.