

LAS IMÁGENES EN *LO RARO ES VIVIR* DE CARMEN MARTÍN GAITE

EMMA MARTINELL
Universitat de Barcelona

En el texto de Martín Gaité —sea en voz del personaje o del narrador— abunda la imagen. Es debido, por una parte, a la capacidad evocadora que se le ha conferido al entorno de los personajes y a todo lo que ha contribuido a constituirlo¹; por otra parte, a las asociaciones que establece, en su discurso, el que habla, describe o narra. La crítica literaria ha destacado el papel que juega el uso de las imágenes como procedimiento narrativo en la novela femenina contemporánea², y también se ha reconocido su presencia en el texto martingaitesco. Por ejemplo, se explica su naturaleza cuando hay incursiones en el terreno del sueño y del subconsciente³. Además, temas constantes en la obra de Carmen Martín Gaité, como son la comunicación humana, la interacción verbal, han propiciado determinadas evocaciones: lo que refleja,

¹ Investigué el tratamiento narrativo del entorno, primero, en un artículo: «'El cuarto de atrás', un mundo de objetos», *Revista de Literatura* (Madrid), tomo XLV, nº 89 (1983), págs. 143-153, y posteriormente en un libro, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1996. No tuve en cuenta, en este último, *Lo raro es vivir*, que no se había publicado cuando el trabajo entró en imprenta.

² Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988. Ver cap. V: Procedimientos narrativos. Allí se mencionan como imágenes y símbolos frecuentes el espejo, los pájaros, la puerta, la ventana, el agua, el mar, págs. 222-223.

³ Dice Joan Lipman Brown que las imágenes son más y más imaginativas y menos ancladas en la realidad a medida que Matilde, en *El balneario*, entra en el reino del subconsciente («'El Balneario' by Carmen Martín Gaité: conceptual Aesthetics and 'l'étrange pur'», *Journal of Spanish Studies Twentieth Century*, Volume VI, Number 3 (1978) (pág. 171). Se encontrará un detallado análisis del componente onírico, su retórica y sus núcleos temáticos en el capítulo III, dedicado a *El Balneario*, de la obra de Pilar de la Puente Samaniego, *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1994.

como el espejo; lo que une y separa, como puertas, muros, rejas o cortinas⁴; lo relacionado con la costura y el trabajo de punto, como la tela, el tejido, la trama, el hilo, el nudo, el ovillo⁵. Repetidas veces se ha puesto de relieve que estas alusiones muestran su importancia textual desde el momento en el que han entrado en la constitución de títulos de capítulos y de obras (*Entre visillos*, *Las ataduras*; «Una prisión de espejos» o «Un día entre dos puertas» en *Nubosidad variable*. No sería difícil rastrear la presencia de algunas de las que se consideran más características imágenes en la obra de Carmen Martín Gaité, lo que permitiría localizarlas en su primera novela, *Entre visillos*, de 1958, incluso en los cuentos de fecha anterior⁶. De modo que esa constancia en una identidad referencial formaría parte de su estilo.

En mayo de 1996 se presentó a la prensa la novela *Lo raro es vivir*. Llamó la atención de los comentaristas, en esa ocasión, la figura de la narradora-protagonista: por su edad —treinta y cinco años—, por su condición de autora de canciones de rock y de archivera, por tratarse de una madre joven. Podría suponerse que la historia iba a ser muy diferente a la de las dos novelas anteriores de la autora, *Nubosidad variable* y *La Reina de las Nieves*. Si en ellas, como había ocurrido en *Retahílas* y en *El cuarto de atrás*, se daba por hecho que la autora había vertido su propia experiencia de la vida, en *Lo raro es vivir* la perspectiva de la narradora a la fuerza tenía que ser muy otra. En consecuencia, se podía esperar que Águeda hablara de un modo diferente a los

⁴ Véase referencia a lo último en Kathleen M. Glenn, «Communication in the works of Carmen Martín Gaité», *Romance Notes*, Volume VI, Number 3 (1979), pág. 281.

También es interesante el apartado 5.1.2.2 del libro de Annette Paatz, *Vom Fenster aus gesehen? Perspektiven weiblicher Differenz im Erzählwerk von Carmen Martín Gaité*, Frankfurt a. M., Vervuert Verlag, 1994, págs. 75-83.

⁵ Hay una escena ilustradora en *Nubosidad variable*. Se trata del capítulo 8:

«—Mejor dejarlo, Silvia. Buenas noches. Estamos cansadas.

—No emplees el plural. Lo estarás tú. ¡Tú, tú! ¡Siempre tú!

—De acuerdo. Lo estoy yo. Hart, para ser más precisos. Porque no hay manera de hablar contigo, porque aburres a las ovejas. Una cosa es perder el hilo, y otra es no tenerlo y empeñarse en coser sin hilo.

—¿Lo dices en serio? ¿Qué hilo? —preguntó con voz súbitamente desfallecida—. Perdona, vamos a hablar bien. Ya te atiendo.

El profesor americano dijo que «perder el hilo» y «coser sin hilo» eran expresiones muy interesantes. Sacó un cuadernito para apuntarlas y se sirvió otra copa, aprovechando que Silvia lo hacía» (pág. 137).

Maria Vittoria Calvi ha puesto de relieve el uso de este tipo de imágenes en su libro *Diálogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago Edizioni, 1990, pág. 150.

⁶ En «La trastienda de los ojos», cuento de 1954, leemos: «En verano, después que anochecía, dejaban abiertos los balcones, y desde la calle se veían las borlas rojas de una cortina y unos muebles oscuros, retratos, un quinqué encendido. Al fondo había un espejo grande que reflejaba luces del exterior» (pág. 237). Del mismo año es otro cuento, «La oficina»: «Era la hora del parpadeo de las ventanas. Unas encendían la luz, otras cerraban las maderas, otras se abrían. Se veían a través de los visillos imágenes confusas de dentro de las habitaciones, y se movían en el marco de la ventana como en un ojo débil, lagrimeante» (pág. 32).

anteriores personajes protagonistas femeninos. Su léxico, la articulación de sus enunciados, debían corresponderse con sus coordenadas; sólo así se conseguiría una voz verosímil. El lector asiduo de los textos de Martín Gaité no iba a dudar de que la voz de Águeda fuera convincente, pues recordaba no sólo a Leonardo, sino a su interlocutora en el bar nocturno, Almudena, y a Mónica, su compañera de piso, en *La Reina de las Nieves*. Recordaba el modo de hablar de Amelia y Soledad en *Nubosidad variable*, es decir, la palabra de varios personajes de edad similar a la de Águeda. Jóvenes como Isabel y Jaime, a los que años antes había oído en *Fragmentos de interior*.

Ahora bien, en esas críticas y entrevistas iniciales se pusieron de relieve la riqueza metafórica del texto y la aparición del absurdo⁷. En *La Vanguardia* de 14 de mayo de 1996 se menciona el «gusto por el absurdo», «un lenguaje menos realista»⁸. En el *ABC* de 18 de mayo se habla de «metáforas atrevidas»⁹. En *La Esfera* del sábado 25 de mayo se califican las metáforas de «más rotas»¹⁰. En *El Periódico* del día 30, y en voz de la propia Martín Gaité, leemos sobre «una deliberada apuesta por el absurdo»¹¹. De «inventos verbales» se habla en

⁷ En la antología de Carmen Martín Gaité que edité, *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño* (1995), en el tercer apartado, el del sueño, analicé los rasgos siguientes: «Una nueva conciencia de la realidad», «La frontera entre lo vivido y lo soñado», «La aparición» y «¿Despertar del sueño a la realidad?». En los textos seleccionados para ilustrar cada uno de ellos puede advertirse la presencia del absurdo a lo largo de la producción de C. Martín Gaité.

⁸ Llätzer Moix, «Carmen Martín Gaité publica una novela protagonizada por una joven rockera». Reproduzco el fragmento del artículo que creo interesante:

«Aparte de estar escrita en una prosa infalible —interviene Herralde—, hay en la obra un notable gusto por el absurdo».

La propia Martín Gaité explica tal particularidad como sigue: «En esta novela he recuperado un lenguaje menos realista. Las metáforas que empleo para describir la extrañeza de la protagonista al considerar lo improbable que es la vida así lo requerían. De ahí nace un estilo más de fognozos, una adjetivación menos lógica». La autora emplea así en «Lo raro es vivir» expresiones a medio camino entre lo absurdo y lo poético como «a la realidad le salían pájaros volando» o «tomas indecisiones»; recurre al humor —«ganar premios literarios para que te retraten con la cara apoyada en la mano»—; y no escatima hallazgos verbales, como la siguiente definición de la Gran Vía: «esplendor enlatado y miseria en rama» (pág. 42).

⁹ Trinidad de León Sotelo, «Martín Gaité: 'Me han salido bien los deberes'». Reproduzco un fragmento interesante:

«—¿Y en "Lo raro es vivir" qué ve?

—Quizá las metáforas más atrevidas... Tal vez la realidad es también más poética y roza con el absurdo, como en "El cuarto de atrás" (pág. 53).

¹⁰ Elvira Huelbes, «Carmen Martín Gaité (la escritora ha descubierto a sus protagonistas a medida que ha ido desarrollando su obra)». Reproduzco un fragmento de la entrevista:

«P.—Y la mentira como metáfora, quizá.

R.—Como algo bello, sí, necesario a veces como un refugio, para ver las cosas de otra manera. Lo que pasa es que en este libro las metáforas que uso no son las habituales mías, son más rotas» (págs. 2-3).

¹¹ «... y, en cuanto al lenguaje empleado, Martín Gaité lo definió como 'una deliberada apuesta por el absurdo'».

la entrevista de *Babelia* del 1 de junio¹². Por último, en el *Magazine* de *La Vanguardia* del 28 de julio de 1996, la autora menciona y caracteriza las metáforas de *Lo raro es vivir*¹³.

No ha llegado a nosotros monografía alguna sobre *Lo raro es vivir*. Por lo tanto, lo que a continuación se expone no ha sido cotejado con otros puntos de vista, con los que se apoye o de los que difiera. Preside este trabajo el propósito de describir las imágenes usadas y de analizar su función en relación con unos focos temáticos de la novela, como la mentira, el juego, el sueño o el recuerdo. A la vez, el de revisar lo que se dice en el texto de la novela sobre la metáfora misma, pues hay una reflexión metalingüística sobre ella.

Desearía, además, fundamentar la opinión de que esta novela, *Lo raro es vivir*, con ser muy diferente a las dos anteriores publicadas —en longitud, en la figura protagonista, en el escenario y el tiempo de la historia, incluso en su desenlace—, no es sino un hito en una progresiva configuración del mundo narrativo de la autora y en la paralela forja de un propio estilo.

No se hará una revisión exhaustiva de las imágenes empleadas. En concreto, desestimaremos para el análisis —aunque las localicemos— la presencia de muchas alusiones, como las de «hilo» y los términos asociados (págs. 25, 46, 49, 53, 92, 115, 139, 144, 146) la del «espejo» (págs. 16, 57, 58, 95, 96, 119, 120, 121, 159, 213), la de los «papeles» (págs. 42, 45, 46, 47, 51, 54, 200), la de «puertas» y «ventanas» (págs. 12, 14, 48, 50, 58, 99), la de los objetos, su acumulación y colocación (págs. 59, 84, 122, 159, 163), y también las referencias al orden y al desorden (págs. 74, 144, 148, 186, 204, 205, 209)¹⁴. Es evidente que en *Lo raro es vivir* hay unos espacios cerrados concretos (la buhardilla de Antón Martín, el dúplex de la pintora, el piso que comparten Tomás y Águeda, el chalé de Las Rozas del padre de Águeda, el bar el Residuo, y la residencia donde está ingresado el abuelo)¹⁵. Sin embargo, la narración

¹² Rosa Mora, «Esta novela me ha dado vida». Reproduzco un fragmento:

«En cambio, en común con toda su obra, tiene esa maravilla de inventos verbales que son auténticos hallazgos. Por ejemplo, «no te pongas dostoiévski»... Y otra palabra genial, «rizofitas». «Viene del léxico familiar... Tengo muchísimo léxico familiar y hay muchas invenciones verbales en las conversaciones que aparecen en mis novelas, quizás por eso resultan tan vivas» (págs. 4-5).

¹³ Emilio Manzano, «Carmen Martín Gaité: 'Me siento a escribir y vuelvo a ser una adolescente inaugurando un cuaderno». Reproduzco un fragmento:

«Esta chica es coherente, le ha salido una voz muy de la gente de hoy, hasta las metáforas que hace, más quebradas, queda todo más cinematográfico» (pág. 21).

¹⁴ De todas ellas nos ocupamos en el libro *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1996. Remitimos al capítulo 5. «Rendimiento narrativo de las referencias».

¹⁵ Pueden verse algunos fragmentos de mi trabajo *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité* (págs. 11-12, 22-23, 32-34) y la aportación de M^{ra} Carmen Porrúa, «Espacios exteriores y mundos interiores en las novelas de Carmen Martín Gaité» en E. Martinell Gifre (ed.), *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1993, págs. 65-71.

de una semana que hace la narradora dos años y medio después informa de hechos que transcurren en varios escenarios callejeros de Madrid, en varios recorridos en coche y en uno en metro, con lo cual se produce una acción cambiante, que corresponde a los periodos activos de la protagonista; en cambio, hay periodos de reflexión, de ejercicio de la memoria o de sueño que se desarrollan en el piso, sea en el dormitorio o en la cocina, y en horas en las que un estado de excitación ocupa el tiempo del dormir. Al lector se le dan pruebas inequívocas de ello: «Me desperté temprano, con mucho dolor de cabeza, y ya no pude volver a conciliar el sueño» (pág. 26), «Cuando empecé a amanecer estaba tan espabilada...» (pág. 84), «Aunque llevaba más de treinta horas sin pegar ojo...» (pág. 91), «Cuando nos despedimos, se me había borrado todo rastro de sueño» (pág. 173), «A la mañana siguiente, a pesar de que no había dormido ni tres horas...» (pág. 207). Con todo, no nos parece que sea tanto un tipo de escenario el que convoque unas imágenes y rehuya otras, como el estado de ánimo de la protagonista, quien atraviesa situaciones que le exigen rápidas reacciones, pero también pasa por ratos en los que se ensimisma en sus recuerdos. La descripción de estos favorece la reconstrucción de la historia que se le brinda al lector: no solo la de la semana «real», sino también la del pasado de la protagonista y de los demás personajes. En el último capítulo el lector quedará situado en el tiempo posterior, desde el cual la narradora inicia su narración. No nos parecería tan acertado defender que las imágenes son de una naturaleza que se explica por la edad de la protagonista narradora. En cambio, sí defenderíamos que la autora ha dado un giro de tuerca, elaborando unas asociaciones quizá consecuentes con un desarrollo inesperado de la historia, con una concatenación efervescente de acontecimientos, y una agitación de la protagonista que culminaría en el momento en el que «se conoció a sí misma», y comprendió y aceptó cuál era su lugar en relación con los demás.

Dejaremos en suspenso estas reflexiones para proceder a una descripción de las metáforas. Hay un conjunto de imágenes que tiene como núcleo el «mar» (págs. 42, 66, 70, 71, 72, 78, 94, 108, 125, 146, 151, 163-164, 192). Muchas de ellas constituyen ejemplos de metáforas tan lexicalizadas que forman parte del cuerpo fraseológico del español, algo perdida la fuerza de asociación¹⁶. Son de este tipo «salir a flote» (pág. 66), «a la deriva» (pág. 70), «mar de fondo» (pág. 94), «agarrarse a una tabla» (pág. 163, 192). La habilidad ha consistido, en muchos casos, en darles una nueva forma, como ocurre aquí: «Al fin se le configura un rumbo a esta mañana tan rara» (pág.

¹⁶ Una útil explicación de este proceso se encuentra en Francisco Marsá, «Catálisis cultural en procesos semánticos», *Ethnica*, Revista de Antropología (Barcelona), III (1972), págs. 87-98. Sigue el mismo método la obra posterior de Esther Forgas, *Los ciclos del pan y del vino en las paremias hispanas*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1996.

125)¹⁷. Mayor interés le reconocemos a un bloque de alusiones a «agua», como evocación de lo vivido o del contar lo vivido. Pero les dedicaremos un comentario cuando analicemos la importancia de la alusión al término «semilla».

Un conjunto de referencias remite a la estructura de un edificio: «conductos» (pág. 26), «desagües» (pág. 90), «ladrillo» (pág. 127), la «columna» (pág. 207), el «tabique» (pág. 207). Desde la mención de los cimientos hasta la del techo, la alusión se centra en la solidez y el correcto funcionamiento.

El concepto de «luz» remite aquí, como en general, a orientación, lo mismo que «oscuridad» o «tinieblas» remiten a extravío o desorientación; también a la noción de comprensión frente a la de incompreensión (págs. 119-120; págs. 151-152). En cuanto a la luz eléctrica, y precisamente a partir de la aparición del hombre del mono azul en el sanatorio, que avisa a Águeda del peligro de un cortocircuito (pág. 16), la evocación se repite en un sueño (pág. 26) en el pensamiento de la protagonista (pág. 29), que declara pensar «con chasquidos de alto voltaje» (pág. 31).

La mención del «olor» va unida a lo conocido: olor de una persona, olor de la casa. La pérdida del contacto con ellas supone la desaparición del olor (págs. 111, 158, 165, 186).

Hay una evocación frecuente de la naturaleza¹⁸: del campo que se cosecha (pág. 164), del invernadero que se vigila (pág. 167), y de las semillas que el

¹⁷ El propósito de C. Martín Gaité de revitalizar la imagen se evidencia en otro de sus textos. En «La jerga», epígrafe de «Río revuelto», en *El cuento de nunca acabar*, leemos: «Perderle el respeto a las frases hechas, a «lo que siempre se dice así» es desentumecer el lenguaje, sacarlo del alfanor. No hay nada más serio que jugar con el lenguaje, bucear en el río revuelto del idioma, evitando echar mano de los comodines que sobrenadan en la jerga más al uso, más superficial... Nada hay más serio que jugar con el lenguaje, fertilizarlo, gozarlo, despeinarlo, hacerlo descarrilar un poco... Súbete al carro, a la rueda vertiginosa de las palabras, moléstate en irlas a buscar al huerto mismo donde se crían, súbete a cogerlas al árbol» (págs. 382-383).

En «Pesquisa tardía sobre Elena Fortún», prólogo a Elena Fortún, *Celia, lo que dice* (1992), Martín Gaité valora la labor de estilo de Elena Fortún: «Una de las modalidades estilísticas de Elena Fortún, y que la vincula con el código de los surrealistas, estriba en aplicar la lógica infantil para desmontar las frases hechas... Este estilo, que prelude el de la futura revista *La Codorniz*, alterna a veces con una explicación mágica de la realidad» (pág. 34).

¹⁸ Al lector puede parecerle que la aplicación de imágenes de la naturaleza, del ciclo de las estaciones, del ritmo de las cosechas es lógica y esperable en nuestro ámbito cultural. Sin embargo, en los textos de Carmen Martín Gaité tales imágenes se relacionan con lo más sorprendente. Veamos este fragmento de *Nubosidad variable*: «Porque ese territorio se revela y toma cuerpo en la escritura. Mejor dicho, es la escritura misma tal como va segregándose y echando corteza, plasmándose en los perfiles que la mirada descubre y trasiega en palabra; con ella engendro mi patria indiscutible, aunque sujeta a mudanza. Mi patria escabrosa y recóndita, siempre esperando por mí. Riachuelos por cuya corriente huyen los peces rojos del pretérito imperfecto, montañitas dentadas de gerundios, cuevas arriba flanqueadas por signos de admiración y puntos suspensivos, angostos desfiladeros donde se hila la oración compuesta, árboles

viento transporta. Reza el título del capítulo XIV: «Semillas volanderas». Son semillas que llevan aparejados los recuerdos. Aparece la referencia en un largo fragmento de la página 156¹⁹ y, de nuevo, en las páginas 157 y 158. En ambos casos la narradora declara estar bajo el poder de la metáfora. De nuevo saldrán las semillas en las páginas 171 y 177, siempre con la observación del lugar en el que caen, y en el efecto que puedan producir.

Decíamos que lo vivido o la vida que se cuenta, el relato, se asocian al curso del agua (págs. 25, 90, 176, 186, 209). La imagen más completa es la que surge de la narración a Magda de la conversación de Águeda y Rosario²⁰.

Procede de los cuentos para niños la utilización de «piedrecitas» para hablar de un pequeño hito que orienta (págs. 86, 90). También formaba parte del imaginario de *Nubosidad variable* y de *La Reina de las Nieves* el término «añicos», por los trozos, sobre todo, en que se desmenuza un espejo al romperse²¹. En *Lo raro es vivir* (págs. 96, 123, 222) vale para descubrir la fragmentación de algo no material.

Si la «piedrecita», el reguero de ellas constituye una senda por la que uno se orienta, la punta del «iceberg» es la señal de algo que queda oculto en su mayor parte, algo que aflora y que está por descubrir en su totalidad (págs. 121, 124, 125, 133).

frondosos de adjetivos o desnudos de ellos, praderas atisbadas en sueños y a las que sólo se llega por el puente inestable del condicional» (pág. 130). Ha destacado el interés del fragmento Annette Paatz en la obra citada, *Vom Fenster aus gesehen?...*, pág. 81.

¹⁹ Dice el texto: «A diferencia de lo que ocurre con otras siembras, estas semillas del recuerdo pasan largas temporadas vagando por el aire, y las oímos zumbiar a manera de insectos, un rumor de mal presagio para el fugitivo. De vez en cuando se apresura alguna y volvemos a dejarla volar, casi espantándola, pero ya nuestros sentidos alerta no pueden por menos de espiar su rumbo hasta verla perder altura y posarse. Acudimos entonces, aunque sea a hurtadillas, a echar abono en la tierra de secano que eligió al azar para su breve descanso, marcamos al sitio con una señal, abrigando la esperanza de que se aficiona a tomarlo por suyo y retorne allí a echar raíces. Y si no vuelve, mal asunto: ha caído una helada sobre los almendros que empezaban a florecer, así lo percibimos; nos estamos convirtiendo, lo aceptemos o no, en hortelanos de ese recuerdo.

Bueno, es todo muy raro. Y la culpa la tienen las metáforas. Que cuando me cogen por banda hacen de mí lo que quieren, veo lo que no hay y no veo lo que hay» (pág. 156).

²⁰ Reproduzco el texto: «... a ratos se me iba un poco el santo al cielo pensando en la novela de Rosario, reviviéndola a través de las palabras que por fin habían brotado de su pozo sombrío, menos mal, cubos rebosantes de agua fresca. Y también unos cuantos saqué yo, no resultaba tan difícil copiar su maniobra, era cuestión de ponerse, qué maravilla. Chirriaba la roldana oxidada de nuestros pozos respectivos, tirábamos de la sogá y venga a beber agua de los cubos aquellos que se quedaban vacíos a poco de aparecer en el brocal, porque las dos estábamos sedientas. Teníamos sed atrasada de Águeda Luengo, de verla reflejada en nuestros ojos» (pág. 209).

²¹ «En este mundo de espejos hechos añicos...» (*Nubosidad variable*, pág. 33); «las lágrimas acudieron a los ojos de Kay, que arrastraron en su fluir el añico del espejo diabólico» (*La Reina de las Nieves*, pág. 155).

Próxima a este valor está, en la novela, la palabra «bosque», que da pie al título del capítulo 3, «Bajada al bosque». Pero en esta ocasión el lector no podrá basarse únicamente en las asociaciones tradicionales de «bosque» con «espesura», o con «confusión», porque sus apariciones son abundantes (págs. 31-32, 34, 37, 42, 50-51 y 66) y muy particular su valor. Destacaremos que el verbo con el que se acompaña es «bajar» —¿no sería más esperable un «entrar» o «adentrarse»?—. Desde el inicio de este tercer capítulo el lector se entera de que bajar al metro, o viajar en él, es «bajar al bosque». Hay que sentir curiosidad por los bosques, y da la sensación de que recorrerlo supone dejar lo de uno para experimentar lo que es de otros (hay el «bosque particular» del profesor francés, por ejemplo, en pág. 50).

Entre el mundo animal, mencionaremos alguna utilización de «pájaro» (pág. 219), de «lobo» (pág. 223), y las más inquietantes del «insecto atrapado» (pág. 223), para describir el aspecto del abuelo en la última escena; del «aguijón de avispa» (pág. 29) de dos mentiras que le dice Águeda a Tomás y, sobre todo, la de la aparición furtiva de un «insecto venenoso», «una araña peluda» (pág. 63), imagen muy efectista, kafkiana —y que recuerda la cucaracha de *El cuarto de atrás*, págs. 28, 29, 30, 31, 71, 73— del inicio de los celos.

Deseamos destacar un conjunto de imágenes que procede del ámbito del cuerpo o, mejor, del organismo humano, de situaciones de mal funcionamiento, o de alteraciones que sufre. La mera lectura de la sucesión de términos atrae y orienta la imaginación del lector: «anestésiar» (pág. 11), «incubar» (págs. 66, 163), «inyectar» (págs. 80, 156, 180), «virus» (pág. 122), «cordón umbilical» (pág. 53), «piorrea» (pág. 41), «síntoma» (pág. 41), «intestino» (págs. 26, 145), «encefalograma» (pág. 43), «vísceras» (págs. 127, 145), «germen» o «tumor maligno» (págs. 128, 145, 200), «droga dura» y «neurona» (pág. 56), «síndrome de abstinencia» (pág. 188). Se tiene la sensación de estados morbosos parecidos a los evocados por imágenes de otra procedencia, como «oler a flores putrefactas» (pág. 165), descriptiva de la imagen que uno tiene de sí mismo, o «el desencadenamiento de aguas residuales» (pág. 25), referida al desencadenamiento de recuerdos, o «esquina desde donde me saltó al cuello la mordedura de la zozobra» (pág. 124).

Es cierto que estas últimas imágenes —como las anteriores— funcionan porque hay similitud entre lo que se quiere describir y lo que se menciona, pero también es verdad que, sin ser absurdas, son muy extremosas. La impresión que produce el encuentro de Águeda con Roque, diablo inmóvil en una esquina, es un dolor «como una punzada en el páncreas», una «puñalada». Dos años y medio después es una «cicatriz» que todavía «da punzadas» (págs. 127, 128), «se clava» (pág. 130). Tanto es así que Águeda acabará llamándolo «dolor de esquina» (pág. 130).

Pasemos a imágenes más surrealistas: el envoltorio sangrante, de la felicidad, arrojado a una papelera (pág. 134)²², el peligro «de resbalar sobre la cáscara de plátano de mis sofismas» (pág. 159), entre otras. De hecho, cuando Tomás habla de la dificultad de orientarse por los jardines interiores de Águeda, ésta afirma: «Me encanta cuando te pones surrealista» (pág. 173).

Pensamos que hay una explicación que hace que tales imágenes sean esperables en la novela, sobre todo si se tiene muy presente que es una narración dos años y medio posterior a los hechos contados, y que no tienen un personaje destinatario en la propia novela, sino solo los lectores.

A la protagonista se la invita a jugar en el primer capítulo, y a algo especial, a suplantar a su madre (pág. 23), muerta poco tiempo atrás. El desafío tiene el atractivo de la aventura (pág. 56)²³. La protagonista, que se anima a engolfar al camarero Moisés en la historia del posible asesinato de su madre, y justifica la mentira en un día falto de pasión y secreto (pág. 79), acepta jugar, antes de advertir que, preparándose para la suplantación, revisará su vida y ahondará en la relación con su madre. En el texto abundan las menciones a «juego» (págs. 23, 24, 39, 43, 96, 132, 162, 164, 189). La más clara, para nuestro propósito, es ésta: «Contraoponer la verdad al engaño es el juego por excelencia, aunque difícil: o nos engañamos o nos engañan» (pág. 96). Proliferan las menciones a la mentira (págs. 29, 65, 90, 103-104, 132, 133, 146, 149, 150, 187, 226), y Águeda reconoce que miente —y no sólo lo hace ella— para mostrarse diferente de lo que es: se «disfraza» (pág. 149). Por eso acepta el reto, para medirse. Águeda menciona la «reencarnación» (págs. 48, 89), experimenta un «desdoblamiento» (pág. 66), «espejismos» (pág. 97), «alucinaciones» (págs. 91, 129), y a menudo alude a «cambios de perspectiva» (pág. 101), a la sensación de «irrealidad» (pág. 85); asimismo menciona la «transformación» (págs. 48, 49, 50) de todo en otra cosa: no en vano abre la novela una cita de Heráclito de Éfeso. Por descontado que, a la vez, Águeda vive sueños (págs. 26, 48, 59, 76, 91). En sueños se reencuentra con su madre (pág. 117), y en el sueño forja la identidad del hombre del que espera enamorarse. La semana que nos es contada culmina con la adquisición de la conciencia de que Tomás es «el de sus sueños» (pág. 152). De esa convicción nacerá Cecilia.

²² Deseamos recordar al lector que en el cuento «La mujer de cera», de 1954 el protagonista tiene sentada a su lado, en el metro, a una mujer con un envoltorio apretado contra el pecho. Pedro tendrá luego la visión terrible de un niño de pecho muerto a cuchilladas. La brutalidad de la imagen se debe al pormenor de la descripción: «y por toda la piel, engurrugada y violácea, se extendían unas manchas mohosas como las que se ven en algunas frutas pasadas» (pág. 166).

²³ Del desdoblamiento habla Carmen Martín Gaité en *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*: «Estas consoladoras opciones del desdoblamiento sólo se las proporcionan a los “seres de narración” el juego, el sueño o la mentira» (pág. 119).

Además, asociado con el transcurso del tiempo, con el «antes» y el «ahora» (págs. 66, 115, 116, 139, 145, 161, 170, 187) está el constante cruce entre la propia vida y las vidas ajenas (págs. 25, 90, 97, 145, 176, 179, 226): hay «varias partidas a la vez» (pág. 97), «argumentos accesorios» (pág. 119) que se suman a los fundamentales, las «historia guadiana» (pág. 51) y el «agua pasada» (pág. 186)²⁴. Por si toda esta convergencia de vidas y personalidades fuera poca, en *Lo raro es vivir* hay una permanente conciencia de escenas de películas con las que han crecido la autora, la narradora y también los lectores (págs. 27, 54, 63, 66, 78, 80, 81, 99, 112, 116, 120-121, 160), que configuran un telón de fondo.

La acumulación de memorias (págs. 43, 57, 93, 155, 158) y los recuerdos (págs. 34, 57, 135, 158, 167), cuando se los cultiva como hace la protagonista los días de esta semana, desembocan en un deseo de contárselos a uno y a los demás. Hay muchísimas referencias al hecho de narrar, de contar (págs. 45, 46, 76, 77, 78, 79, 85, 86, 88, 90, 102, 117, 151, 157, 179, 193, 202, 208), y casi las mismas a «historia» (págs. 47, 49, 51, 53, 59, 65, 70, 71, 94, 145, 151, 157, 165, 176, 179, 188, 226). La extrañeza que la protagonista siente, las repentinas observaciones que exterioriza, sus «excrecencias» (págs. 73, 107, 120, 218) forjan en ella la conciencia de la rareza de vivir. Es el título de una canción que ha compuesto, *Lo raro es vivir*, y da nombre a la novela, con otras alusiones posteriores (págs. 73, 74, 165, 184, 204).

Pretendemos mostrar que la superposición de historias que vive Águeda y cuya experimentación en el periodo de una semana narra, junto con la influencia que entrañan el parecido, la identidad, la superposición o la suplantación entre su madre y ella, más el peso de su tendencia irreprimible al juego, al secreto que calla la verdad y exhibe la mentira, más la trama que aportan los recuerdos, explican la presencia de un cuerpo tan variado y numeroso de imágenes, así como su naturaleza, mencionada en las críticas, algo estridente.

Es tiempo ahora, ya que se ha descrito el imaginario, de analizar la organización textual en que se plasman las imágenes. Hemos establecido una ordenación según el grado de explicitud de la conexión.

Como era de esperar el *como* actúa de elemento unitivo: «respiré hondo como un nadador cansado» (pág. 34), igual que *como si*: «se le caen las letras como si fueran dientes» (pág. 41). Se emplean, además, varios modos léxicos de expresar la contigüidad: «era la suya una orfandad *comparable* a la de quien despierta en medio del desierto después de un espejismo prolongado» (pág. 209), «el más allá *me lo figuro* como una especie de inmenso almacén» (pág. 59),

²⁴ Carmen Martín Gaité ha titulado así uno de sus libros, *Agua pasada (Artículos, prólogos, discursos)*, Barcelona, Anagrama, 1993.

«yo a esos viajes en metro los *llamaba* ‘bajar al bosque’» (pág. 31), «las voces del pasado trepan por la espalda *a manera de* viento súbito» (pág. 115), «anoche hice las paces con una amiga. Pensándolo bien, ha sido *una especie de* limpieza de cutis, sí» (pág. 207), «todo su ser *sugería* la opacidad de ciertas ventanillas de tren abandonado en vía muerta» (pág. 198), «El tono claramente amedrentado e incluso algo servil de sus excusas *revelaba* la angustia del reo acorralado ante la amenaza de posibles fiscalizaciones» (pág. 203), «la ciudad a veces *se convierte en* una víscera que empieza a funcionar mal» (pág. 127), «Su tono de voz era *un poco de* especialista ante la reaparición de síntomas que alteran un cuadro clínico» (pág. 61), «me vi mala cara, *tipo* perversa de cine antiguo» (pág. 66).

El efecto metafórico, al margen del uso de estos medios, surge, inequívoco, de determinadas combinaciones sintácticas. Puede que sea el verbo el que confiere el valor traslaticio²⁵: «*anestesian* bastante los lamentos desgarrados en inglés» (pág. 11), o uno de sus complementos, ya sea el objeto directo: «¿no ves que estoy echando *un poco de disolvente?*» (pág. 64), o un complemento circunstancial: «siempre me da por pensar mucho, pero además *con chasquidos de alto voltaje*» (pág. 31), «las palabras que por fin habían brotado *de su pozo sombrío*» (pág. 209), también con un atributo: «Cuando lo conocí estaba yo hecha *un trapo*, para que me recogiera el camión de la basura, así como suena» (pág. 150). Nos parece que muy a menudo la combinación metafórica surge de la relación de contenido entre un sustantivo y su complemento: «y me agarré *al flotador* de aquellas tres palabras» (pág. 34), «*las semillas* del recuerdo» (pág. 156), «*el cordón umbilical* de las historias pendientes» (pág. 53). Por descontado, las conexiones sintácticas pueden acumularse: «los dos polos en torno a los cuales *se devana la madeja* de mis días» (pág. 92).

Un modo directo de establecer la relación entre lo que se describe y lo que se le asocia es unirlos sintácticamente en una frase copulativa de identidad. Así: «A fin de cuentas, todos *somos* náufragos» (pág. 72), «todo mi ser *era* un globo escapado de las manos de un niño» (pág. 127). Se expresa la total equivalencia que, sin embargo, no lo es. Ahí radica la fuerza expresiva. También se da a menudo, y su impacto es considerable, la mera yuxtaposición de dos fragmentos, el segundo de los cuales actúa de aposición metafórica.

²⁵ Me ocupé de los valores traslaticios de los verbos en «Usos verbales metafóricos», *Revista Española de Lingüística*, Año 6. Fasc. 2 (1976), págs. 369-385. En ese momento, una metodología estructural parecía apropiada para una localización de los rasgos metafóricos, sobre todo para los lingüistas. Desde el campo de la crítica literaria, interesaba más la formulación de una teoría que explicara el símil (Robert Archer, *The Pervasive Image. The Role of Analogy in the Poetry of Ausiàs March*, Purdue University Monographs in Romance Languages, núm. 17, Amsterdam, John Benjamins, 1985). Veinte años después, la metáfora sigue siendo objeto de interés. La semántica cognitiva ha aportado nueva luz al estudio de su naturaleza.

Anotamos tres casos: «[Madrid] tan invadida de cajeros automáticos como de mendigos, *esplendor enlatado y canela en rama*» (pág. 125), «porque todo lo que hago me sale al revés, *se me cruzan los cables*» —frase de actualidad— (pág. 146), «a mi madre por puro orgullo no quería pedirle nada, *naufragio total*» (pág. 151).

Hemos visto la gama de recursos sintácticos por los que se introduce la imagen. Desde el enlace de los dos polos comparados, mediante un elemento que léxicamente alude a la similitud, hasta la simple trabazón por yuxtaposición.

La profusión metafórica del texto no debe sorprenderle al lector, quien no ha de atribuir su presencia ni cantidad exclusivamente a la voluntad estilística de la autora. Martín Gaité brinda otras pistas: en la misma narración se cuenta que la protagonista las inventaba de niña, aunque no sabía lo que eran (pág. 31)²⁶, que, de niña, le pidió a su madre, que le explicara el significado de «bajar al bosque» (pág. 34). Cuando se refiere a sí misma como persona adulta, Águeda reconoce su tendencia a la metáfora (pág. 43), dice que se le ocurren muchas (pág. 167), agradece la riqueza metafórica del refranero español (pág. 189), es consciente de la trivialidad de una cuando la formula (pág. 35); incluso califica de «vicio» el meterse en el «bosque de las metáforas» sin tenerle miedo (págs. 157-158). En el texto hay metáforas compartidas entre personajes; no en vano la práctica metafórica resulta de la complicidad o la genera²⁷: ella le dice bajito «me-tá-fo-ra» al niño que va en el metro en brazos

²⁶ Véase la proximidad con un fragmento de «La entrada en el castillo», de *El cuento de nunca acabar*: «El niño querría descubrir por su cuenta y riesgo los vericuetos que llevan de verdad a ese castillo de la letra impresa y encontrar él solo la llave de acceso a sus estancias.

Esto que digo del castillo no es una metáfora que se me haya ocurrido ahora; se me ocurrió hace muchos años, cuando ni siquiera sabía yo lo que significaba la palabra metáfora, aunque tal vez se la hubiera oído pronunciar a los mayores y la hubiera podido descartar, agrupándola en ese montón de palabras sin rostro con que acosaba la «jerga guttemberg» (págs. 198-199).

²⁷ Hay un fragmento de *Retahílas* en el que Eulalia le cuenta a Germán cómo fue la tarde en la que se propuso reconquistar a Andrés. La cita no resultó como ella esperaba. Estas son sus palabras: «el clavo fijo era la palabra neurona, como un amigo muerto atravesándose en mi camino, no podía dejarme de acordar del tono con que él la había dicho, del gesto que había hecho con el pulgar y el índice rayándose la frente, era igual que pasar la lengua sobre una herida, y es que, ¿sabes?, esa palabra dicha de aquella manera especial pertenecía a nuestro tejido verbal, a un código particular e intransferible, medio jerga científica, medio broma, medio argot callejero, que habíamos ido urdiendo en común para defendernos de la gente y para aislarnos de ella, era nuestro terreno, lo más nuestro que teníamos; de cualquier amistad o de cualquier amor lo verdaderamente inherente y particular es el lenguaje que crea según va discurrendo, mejor dicho el lenguaje es la relación misma porque al inventarse se configura el amor sobre él, igual que no se puede separar el caudal de un río de su cauce» (págs. 194-195).

La autora escribió esto en 1974. Once años antes, Natalia Ginzburg había publicado *Lessico familiare*, la crónica de la vida de una familia y de las palabras y frases que se entrecruzan entre sus miembros. Carmen Martín Gaité comparte esta visión de la palabra como lazo de unión.

de su madre (pág. 35); su pareja, Tomás, aplica el apelativo de «rizofita» a un tipo de amigos de la juventud de la protagonista; dice de ella que cose la verdad con hilos de mentiras, otra metáfora (pág. 65). No son los únicos en practicarlas. Reproducimos un fragmento del diálogo de Águeda con el camarero Moisés:

«—Sí estoy tranquila— dije, mientras sacaba el monedero. Lo que pasa es que todo son puntas de iceberg.

El camarero se echó a reír.

—No estaría mal, con el calor que hace. Aunque me figuro que será una metáfora.

—Pues sí, hijo, más bien —sonreí—. ¿Te gustan las metáforas?

—Bueno, las practico en mis ratos libres. Ayudan a aguantar marea» (pág. 124).

Nos parece muy importante esta opinión de que «ayudan a aguantar marea», o sea, que consuelan de la realidad²⁸, son un refugio —ver la nota 10—.

No es aventurada esta conclusión si recordamos que cuando Águeda reconoce en Rosario un «poder de metáfora», le dice que «transformas lo que dices en camino de luz para los otros» (pág. 211). De nuevo aquí la visión de la metáfora como una superación. Y hay en el texto un tercer apoyo, la propia confesión de la protagonista, que confiesa que las metáforas la cogen por banda y hacen de ella lo que quieren: «veo lo que no hay y no veo lo que hay» (pág. 156). De modo que la realidad cede a un mundo que es su transposición imaginativa, lo que en el texto se califica de «metafórico».

Carmen Martín Gaité lleva casi cuarenta años escribiendo sin interrupción. Desde el inicio, en sus textos hay descripción de costumbres y de modos de

Apunta su importancia en el prólogo «El látigo de la vocación» a su traducción de la novela de la Ginzburg *Tutti i nostri ieri* (1952) para Círculo de Lectores (1996), y es reveladora esta frase de *Nubosidad variable*: «Ir de pordiosera es una frase correspondiente a lo que llama Natalia Ginzburg 'léxico familiar'» (pág. 18).

Según M^a Vittoria Calvi, «la noción de 'léxico familiar' ayuda a enfocar el universo narrativo de Carmen Martín Gaité, tal como se evidencia en *Nubosidad variable*» («Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano» en *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*, Barcelona, Dpto. de Filología Hispánica, Universidad de Barcelona, 1997, pág. 52). Calvi ha titulado 'Il lessico familiare' un epígrafe de su monografía «Il linguaggio variabile di Carmen Martín Gaité», en *La lingua spagnola dalla Transizione a oggi (1975-1995). Atti del Seminario Internazionale 9 e 10 maggio 1996*, a cura di Maria Vittoria Calvi, Mauro Baroni editore, Viareggio, Lucca, 1997.

Carmen Martín Gaité reconoce que tiene un rico «léxico familiar» (véase la nota 12).

²⁸ En «Vivir y representar», de *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, dice Carmen Martín Gaité: «Llamo seres con narración a los que, como Ignacio, no aguantan la realidad y quieren contársela de otra manera, imaginar otra forma de surcar la rutina, representar a veces lo que no son, en una palabra: desdoblarse (pág. 118).

actuar, a la vez que expresión de los sentimientos humanos experimentados en el proceso de vivir y de relacionarse con los demás, de rehuirlos o de ansiar su contacto. A menudo la metáfora se produce al utilizar la referencia a algo del entorno cotidiano como imagen de una faceta de la personalidad o de una situación momentánea.

Los personajes de Martín Gaité suelen ser narradores de su historia, pasada o presente, pues la trama se desarrolla en la ficción de un monólogo, de un diálogo, de un intercambio de correspondencia. El papel del lector es casi el de personaje, pues «lee» las cartas como si le llegaran a él, o «escucha» el diálogo, la conversación, como si estuviera presente. El ciclo comunicativo que inicia la autora con la escritura se cierra con la lectura. Y siempre le quedan, a este lector, misterios sin resolver, pequeñas dudas sin aclarar, porque la información le puede haber venido de un personaje secundario a cuya voz no ha prestado mayor atención —a veces se le ha dado, voluntariamente, poca voz—²⁹.

La existencia de un componente misterioso, o sobrenatural, o irreal, explica la presencia de la imagen que trasciende la realidad, borrando sus límites, borrosos en los estados de sueño, insomnio, semivigilia, mareo, y también en las situaciones de soledad extrema, de enfermedad y de locura. Surgen las imágenes, asimismo, de la contraposición de mundos como el del niño con el del adulto, incluso en la del de éste con el mundo del anciano.

Carmen Martín Gaité propone finales de historia sin desenlace, y los propone, a veces, con varios desenlaces posibles. Puede que estas muestras de la información que se le brinda al lector, camuflada en ocasiones³⁰ y en otras aflorando desde perspectivas insólitas favorezcan la presencia de imágenes en el texto.

Sin embargo, nuestra opinión es que la escritura de Martín Gaité se caracteriza por la abundancia y riqueza de imágenes desde que ganó el Premio Nadal con *Entre visillos*. Unas sirven para reflejar una superación consoladora de la realidad; otras para transmitir una irrealidad; otras para dibujar a los personajes. Sea como sea, la metáfora está en la descripción, en la narración, en la argumentación. Y aflora en voz de la autora, de sus narradores y de sus personajes.

En *Lo raro es vivir* la protagonista rehace un corto periodo de su vida pasada y, al hacerlo, al revivir esos días, explica cómo se le agolpan y entremezclan

²⁹ Véase el artículo de Antonio Torres Torres, «La perspectiva narrativa en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité», *Anuario de Estudios Filológicos*, XVIII (1995), pág. 503.

³⁰ Resulta muy interesante a este respecto el capítulo titulado «El lector y la información narrativa» de la tesis '*La Reina de las Nieves*': cuatro aspectos de la narrativa de Carmen Martín Gaité defendida en La Trobe University, Melbourne, Australia, en diciembre de 1996 (inérita).

sensaciones pasadas con otras nunca experimentadas por ella, pero sí oídas, vistas, leídas, y la imagen es una herramienta para asociar varios planos que, de discurrir lógicamente en paralelo, ilustran y, de parecer desasidos por un punto de contacto lógico, transmiten la sensación que la narradora experimenta.

Obras de Carmen Martín Gaité de las que se han extraído ejemplos

Fragmentos de interior, Barcelona, Destino, col. Destinolibros, 1980.

El cuento de nunca acabar, Madrid, Trieste, 1983.

Retahílas, Barcelona, Destino, col. Destinolibro, 1979.

El cuarto de atrás, Barcelona, Destino, col. Destinolibro, 20 ed., 1982.

Cuentos completos y un monólogo, Barcelona, Anagrama, 1994.

Nubosidad variable, Barcelona, Anagrama, 1992.

«Pesquisa tardía sobre Elena Fortún», en Elena Fortún, *Celia lo que dice*, Madrid, Alianza, 1992.

Agua pasada, Barcelona, Anagrama, 1993.

La Reina de las Nieves, Barcelona, Anagrama, 1994.

Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa, Madrid, Siruela, 1994.

Lo raro es vivir, Barcelona, Anagrama, 1996.