

Geométrica explosión

Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi

editado por Eugenia Sainz González, Inmaculada Solís García,
Florencio del Barrio de la Rosa, Ignacio Arroyo Hernández

El cuento de nunca acabar y Visión de Nueva York **de Carmen Martín Gaité**

Notas en forma de collages

Elide Pittarello

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract In the collages of her notebook *Visión de Nueva York*, that Carmen Martín Gaité made in New York in the fall of 1980, some compositions are a visual diary of the manuscript *El cuento de nunca acabar*, a metanarrative essay that the author was trying to finish among many doubts. Based on the recent hermeneutics of image, the intersemiotic relationships between the visual texts of some collages and the verbal text of the manuscript will be analysed. The medium of the collage, which is mounted with images coming from destroyed surfaces, needs a metavisual language in order to interpret its syntax of the fragment. It is a syntax similar to the structure of the manuscript *El cuento de nunca acabar*. There is an iconic analogy between these collages and the literary subject that the author was deeply meditating: the difficulty of communicating the wholeness of experience through the order of verbal representations, always incomplete.

Sumario 1 La imaginación verbal y visual: un caso ejemplar. – 2 Malestar con figuras. – 3 Anacronismos.

Keywords Carmen Martín Gaité. Spanish novel. Painting.

1 La imaginación verbal y visual: un caso ejemplar

Carmen Martín Gaité forma parte de aquellos autores que suelen distanciarse de sus libros una vez que los publican. Mientras admitía no poder opinar acerca de su escritura, le era grato recordar las circunstancias que la habían posibilitado. Más que de estéticas y técnicas literarias, le gustaba «hablar del proceso creativo, de los móviles, los abatimientos y los anhelos que lo acompañaban hasta el final, cuando la alegría de haber terminado una obra empalmaba con el miedo a ser incapaz de concebir otra, de seguir escribiendo. El vaivén entre el arrojío y la postración se repetía una y otra vez, pero fue la madre quien no dudó nunca de su talento, la figura tutelar a la que Carmen Martín Gaité rinde un homenaje *in memoriam*, que llamó *Retahíla con nieve en Nueva York*. La autora había llegado a la

Biblioteca di Rassegna iberistica 1

DOI 10.14277/6969-068-6/RiB-1-23

ISBN [ebook] 978-88-6969-068-6 | ISBN [print] 978-88-6969-069-3 | © 2016

351

metrópoli norteamericana en setiembre de 1980, la habían invitado a dar un curso en el Barnard College de Columbia University y ese texto se lo habían pedido para encabezar una colección de ensayos dedicados a su obra (Servodidio, Welles 1983). Quiso escribirlo allí, antes de su marcha. Saltándose a pie juntillas el debate nacido a finales de los años sesenta del siglo XX en torno a la muerte del autor (Barthes 1968, Foucault 1969), Carmen Martín Gaité había apostado siempre por una escritura encarnada dentro de las de instituciones y convenciones literarias de la tradición. Por lo que se refiere a la novela adelantó, con distintas fórmulas, la que hoy se llama 'autoficción' y hasta en sus investigaciones históricas quebrantó la norma de la enunciación impersonal y anónima, la que debería avalar la objetividad del discurso que trata de acontecimientos reales (Martín Gaité 2015). El caso de *Retahíla con nieve en Nueva York* es, en este sentido, ejemplar, dado que hacia el final del texto escrito en primera persona, la escritora ofrece las coordenadas espacio-temporales de su composición. Deja constancia del lugar, es decir de la metrópoli estadounidense, y a seguir del tiempo del calendario, de las condiciones meteorológicas, del apartamento de la calle 119 West de Manhattan, del gesto de mirar por la ventana como solía hacer la madre, con la cual sigue dialogando aunque ya no está en el mundo. El discurso que da cuenta de esta manera de situar el acto de escribir es dinámico, sigue un trayecto. Va dese fuera hacia dentro, de la exterioridad urbana al hogar provisional:

Escribo estas líneas en Nueva York la noche del 17 de noviembre de 1980, y de repente he mirado a la ventana y he visto que ha empezado a nevar: los copos menudos giran sobre el fondo oscuro de la fachada de enfrente, en torno al resplandor de una farola que parece soplarlos ella misma, como si fueran palabras pequeñitas saliendo de una boca desconocida y dándole vueltas a la canción de siempre.

Mi madre murió en diciembre de 1978, pocos días antes de que me concedieran el Premio Nacional de Literatura por mi última novela *El cuarto de atrás*, que a ella le encantaba y había leído dos veces. Y desde entonces he andado con los rumbos un poco perdidos, aunque parece que ya los voy recobrando. Y al decir esto, a ella se lo digo; tengo su retrato enfrente, pinchado en la pared de mi apartamento neoyorkino, que de repente, al alzar yo la cabeza de la máquina, se ha llenado de la fiesta de la nieve y de la sonrisa de mi madre mirándome escribir. (Martín Gaité 1993, pp. 31-32)

La representación de la nieve es una muestra del poder de la imagen que, en palabras de Louis Marin, actúa en el discurso según una doble dirección: «l'image traverse les textes et les change; traversés par elle, les textes la transforment» (1993, p. 9). En efecto esta imagen, que no es mimética ni se limita a salvar una ausencia, siendo transitorio el fenómeno

no físico que nombra, realiza una transfiguración ilusoria, hace ver algo que no existe y enhebra imágenes ulteriores. Con su energía productora de signos o más bien de señales e índices que necesitan ser mostrados y narrados para ser creídos, la imagen despliega su fuerza través de los efectos que provoca, los cuales atañen menos a la esfera cognitiva que a la emocional y estética (cf. Marin 1993, p. 14). Los diminutos copos de nieve que de noche dan vueltas alrededor de la farola encendida se vuelven «palabras pequeñas», una imagen que evoca el eje de la escritura de Carmen Martín Gaité: la comunicación oral y, por consiguiente, la interacción simultánea entre un yo y un tú de carne y hueso. La fuente luminosa – una referencia constante en su obra – se configura como el origen antropomórfico del logos, una «boca desconocida» que habla. A partir del estupor que le causa el espectáculo de la nevada, la escritora se plantea un interrogante habitual en ella: decir la experiencia inscribiéndose como viviente en los medios expresivos que tiene a disposición. Ante la imposibilidad de abarcar con una forma lingüística la totalidad de la vivencia, opta por una parte representativa, una imagen que cumple con la doble institución de la mirada ficticia: la suya, en cuanto autora que ve lo que no es manifiesto, y la del lector que lo reconoce e interpreta según sus competencias histórico-culturales y afectivas (cf. Marin 1993, pp. 14-15).

La imagen que Carmen Martín Gaité acaba de inventar actúa en seguida. La nostalgia de la madre pierde la connotación dolorosa y empalma con una presencia fantaseada que surge de otra imagen, una real, es decir la foto pinchada en la pared. Al mirar a la madre en efígie, la hija se siente mirada por ella, pero el retorno del muerto o del espectro del que habla Roland Barthes a propósito de la fotografía (cf. 1989, pp. 35-36) no tiene aquí ninguna implicación siniestra. Al contrario, el cruce de miradas evoca una intimidad propicia. La autora extiende al retrato fotográfico lo que ella está percibiendo y nombrando, es decir la imagen alegre de la nieve-lenguaje o el acontecimiento de la creación literaria que se renueva en la actualización de la presencia añorada: la de la madre que le sonríe y la mira mientras ella por fin escribe. En realidad, dedicarse a la escritura es una excepción en la mezcla de entusiasmo e inquietud que califica sus múltiples quehaceres a lo largo de la estancia neoyorkina.

En el diario relativo a aquella época, el pequeño *Memo Book* que lleva el número 25 en la edición póstuma de los *Cuadernos de todo* (Martín Gaité 2002), no hay ninguna mención de la redacción de este texto. En cambio queda constancia de ella en otro diario coevo y diferente, el cuaderno de collages *Vision of New York*, publicado póstumo en edición facsimilar con el título en español y la transcripción de las partes verbales, dado que las páginas de los collages no son numeradas (Martín Gaité 2005). A este propósito, dijo con acierto José Teruel: «El cuaderno 25 de los *Cuadernos de todo* y este libro de *collages* se complementan al ser versiones múltiples y simultáneas sobre los mismos hechos, versiones que surgen desde los

distintos puntos de observación desde los que se narra» (2005, p. 267). Sin duda el punto de vista es distinto y no metafórico en la versión del collage, el cual ofrece una imagen realmente visible de aquella noche fértil. Cada *medium* o soporte físico de la imagen tiene sus propias reglas y el collage necesita un metalenguaje de lo visual, dado que los recortes que lo constituyen exhiben la ausencia del contexto originario, proceden de superficies destruidas (cf. Krauss 1996, p. 54). Son fragmentos heterogéneos que articulan conexiones impredecibles entre los bordes o confines respectivos. La dialéctica del desmontaje y del montaje que los reúne es un «método de conocimiento» ajeno a la argumentación racional, pues se basa en una «interpretación de las relaciones subyacentes» que da acceso a la verdad «desorganizándolo - y no explicándolo - las cosas» (Didi-Huberman 2013, pp. 77, 79, 85). Carmen Martín Gaité se había amoldado a la solución de continuidad también en la escritura literaria, consciente de que ninguna forma de representación podía salvar el fenómeno, la totalidad de una vivencia.

En cuanto al criterio de composición, a primera vista este collage tal vez sea el más sencillo de todo el cuaderno. La técnica es mixta ya que combina partes manuscritas e imágenes recortadas. La autora escribe el título en tinta negra con su letra grande y armoniosa, colocándolo oblicuamente en el ángulo izquierdo de la página: «17 noviembre 1980. *Retahíla con nieve en Nueva York*». La exacta reproducción de estos datos bibliográficos explicita el apareamiento referencial con el texto escrito pocas horas antes, pero la analogía del doble acto creativo - lingüístico y visual - requiere una contextualización. Para interpretar el alcance del collage no es suficiente la única frase, escrita también a mano, que aparece en la parte inferior de la página como remate de la pieza: «Con la primera nevada y un café, me puse a escribir. ¡Qué bien me sienta el frío!...Y estoy pensando en una especie de *Poema de Manhattan*» (Martín Gaité 2005, p. 169). La narración es aquí reticente con respecto al texto homónimo y a la circunstancia de su redacción. Para desentrañar el significado de la frase tanto en relación con los recortes del collage como con el texto de *Retahíla con nieve en Nueva York* hace falta adentrarse en una lectura interdiscursiva e icónica, según el procedimiento emprendido por Mieke Bal, quien, retomando la definición de icono de Charles Sanders Peirce, así compendia su semiótica de las imágenes: «Iconicity is in the first place a mode of reading, based on hypothetical similarity between sign and object» (2006, p. 295).

Ha llegado el momento de analizar brevemente los escasos recortes del collage empezando por el que se impone por su gran tamaño, ya que ocupa la mayor parte de la página. Está sacado de una ilustración fotográfica que fija un momento de gran alegría colectiva: tres parejas jóvenes se están riendo a carcajadas en un parque cubierto de nieve - posiblemente Central Park - donde sigue nevando y es de día. En primer plano, un chico y una chica atienden a la comida que han colocado en la parrilla de una

barbacoa portátil. Los otros cuatro están a la espera un poco más al fondo, alrededor de un banco con una mesa. Destaca, entronizado, un muñeco de nieve diminuto que confirma la atmósfera amena.

El conjunto remite al estado de ánimo parecido de Carmen Martín Gaité, es el icono de su contenido, una forma expresiva elemental que enlaza con el discurso complejo de *Retahíla con nieve en Nueva York*, donde relampaguea la imagen-síntoma de la madre. Es éste el tipo de imagen que surge sin preaviso a partir de un ineluctable sentimiento de falta o pérdida (Didi-Huberman 1992, p. 14), del cual no queda rastro en el collage. Aquí la memoria de la autora aísla sólo el hecho positivo de haber reanudado la escritura, poniendo en escena dos recortes más que aluden a ella. Colocados debajo del recorte mayor, a la izquierda hay un modelo anticuado de máquina de escribir y a la derecha una taza de café con dos envases de *Coffee Rich*, un sustituto de la leche, bebidas que recuerdan que la autora está viva, tiene un cuerpo y una cotidianidad. Los tres recortes cumplen con la función icónica de ilustrar la frase ya citada que justifica en parte la interpretación del collage y lo delimita en la parte inferior como un sello.

2 Malestar con figuras

Carmen Martín Gaité inaugura su diario de Nueva York con esta aserción: «New York es una mezcla de agobio y libertad» (2002, p. 495). El 3 de octubre, en el tren que la lleva a Filadelfia, madura este propósito:

Acordarme mucho del tiempo mucho más sincopado que voy a tener en Madrid para escribir. Se me ha empezado a producir un malestar raro: me parece que ya se me está acabando el tiempo porque está a punto de cumplirse un mes de mi llegada a New York y todavía no me he metido a fondo a trabajar. Pero sé, por otra parte, muy bien que esa forma de ver las cosas, esa ansiedad, esa inquietud nerviosa que espía las horas en vez de dejarse tranquilamente a ellas, no es buena para nada. (2002, p. 497)

La autora está dando su curso en el Barnard College, va a clase de inglés, lee mucho, pero trabajar significa para ella una cosa sola: salir del estancamiento creativo, volver al manuscrito de *El cuento de nunca acabar* que había llevado consigo a Nueva York. Pero la metrópoli la apasiona y desorienta, le arrebató el sosiego necesario para abordar los dilemas pendientes de ese proyecto. Lo había empezado en 1973 y en 1980 aún no consigue encarrilar la profusión de ideas sobre la literatura como comunicación, habiendo desconfiado siempre de las teorías narratológicas en boga. Será casi dos años después, veraneando en su casa de campo de El Boalo, cuando Carmen Martín decide publicar el manuscrito tal y

como está, es decir desarticulado e inconcluso, con sus siete prólogos, el capítulo más elaborado que llama *A campo través*, la sección *Ruptura de relaciones* en que da cuenta de su osadía y *Río revuelto*, la última parte que abarca una selección de las notas tomadas en los cuadernos *Clairefontaine*. (Martín Gaité 1983). Entre las justificaciones que la autora aduce por haber acometido sin éxito el reto de incluir en un ensayo sobre el arte de narrar la vivencia de quien cuenta y escucha, destacamos la siguiente:

Siempre he deplorado, al cabo de mis diferentes afanes que culminaron en el resultado de un libro nuevo (objeto que, una vez entregado al editor y exhibido en los escaparates, deja de pertenecerme) no haber llevado paralelamente a la labor mediante la cual se iba configurando, un diario donde se diera cuenta de su elaboración, una especie de cuaderno de bitácora para registrar la historia interna de ese texto, de las circunstancias que lo motivaron y de las que lo interrumpieron: en una palabra, de mis relaciones con él. (1983, pp. 287-289)

Estas consideraciones retoman, con variantes, las que Carmen Martín Gaité había escrito con anterioridad en *Retahíla con nieve en Nueva York*. Se sentía incapaz de juzgar su obra desde el punto de vista de la crítica, mientras que le gustaba recordar en qué circunstancias la había llevado a cabo. La escritura y la vida eran para ella un binomio inescindible, donde las casualidades no influían menos que las intenciones. Por eso se sentía más volcada en el quehacer literario del presente que en la puntualización de creaciones pretéritas. De cada nueva empresa literaria le interesaba sobre todo lo que la había posibilitado, la historia oculta de su realización:

lo que echo de menos, al cabo de mis diferentes trabajos que desembarcaron en un libro nuevo (objeto que una vez exhibido en los escaparates deja de pertenecerme para pertenecer al público) es no haber llevado a cabo, paralelamente a la labor mediante la cual el libro se iba configurando, un diario donde se diera cuenta de los altibajos y avatares de su elaboración, una especie de cuaderno de bitácora para registrar la historia de lo que iba pensando y sintiendo, de lo que me movía a escribir y de cómo el hecho de escribir influía en mi humor y lo modificaba. (Martín Gaité 1993, p. 30)

Por lo que atañe a *El cuento de nunca acabar*, ese «diario» o «cuaderno de bitácora» en realidad ha tomado cuerpo al menos durante la estancia norteamericana de 1980. Existe en forma de collages, es *Vision of New York*, donde la estrategia de las imágenes recortadas enlaza con la renuncia al relato verbal exhaustivo. Es una práctica surgida a raíz de una experiencia sensorial remota y recuperada como evento fundacional en *El cuento de nunca acabar*, en la sección *Ruptura de relaciones* (cf. Pittarello 2014,

pp. 154-174). Este vínculo se sigue ignorando hasta en trabajos críticos relativamente recientes (cf. O'Leary, Ribeiro de Menezes 2008, pp. 205-220), con la excepción de José Teruel, quien se dio cuenta en seguida de que *El cuento de nunca acabar*, al cual la autora «no encontraba el modo de poner punto y final», constituye «el contexto estético en el que se enmarca el experimento de *Visión de Nueva York*» (2005, p. 267). El manuscrito problemático aparece mencionado pronto en los collages, ya a partir del extraordinario «Homenaje a Virginia Woolf», fechado 23 de septiembre. En la extensa parte manuscrita que lo precede la autora lamenta no haber aprovechado el privilegio de los quince días que lleva en Nueva York y, aun admitiendo que no ha parado de hacer cosas, puntualiza: «tengo que coger por los cuernos el *Cuento de nunca acabar*, darle un empujón» (2005, p. 146).

Los numerosos collages de *Visión de Nueva York* que se refieren a esta obra son el testimonio visible de una crisis que venía de lejos y que allí, entre tantas novedades excitantes, emerge de manera gradual. Hay dos collages que aparecen respectivamente en la plana izquierda y derecha del cuaderno, formando un conjunto dialéctico. Lo confirman dos grandes recortes repetidos que desempeñan funciones complementarias: uno figura como título en la parte superior del collage inaugural y otro como remate en la parte inferior del collage que viene a continuación. Sacado de un texto impreso en letra cursiva y tinta roja, el recorte *Time Book* es una metonimia de *El cuento de nunca acabar*. Pero hay imágenes más explícitas para evocar la urgencia apremiante. En el primer collage *Time Book* está incluido entre dos relojes, uno de muñeca y uno de bolsillo, las polaridades entre las cuales cabe el recorte de un niño soplando con vigor una trompeta. El niño también tiene un tambor al lado, debajo del cual hay un montón de cajas cúbicas atadas con cordeles, de los cuales cuelgan grandes números en varias combinaciones, hasta el apareamiento final de 2 y 4, la cifra más alta. ¿Indican las horas del día y la noche? Es una posibilidad, dado el contexto semántico del tiempo medido por los relojes. Pero la competencia del espectador, además de intelectual, es perceptiva y entonces la vista del tambor y la del consejo manuscrito que sale de la trompeta del niño evoca en su imaginación un ruido estruendoso. Entre un cuerpo y otro, Carmen Martín Gaité se censura a sí misma con una sinestesia icónica montada en un escenario jocoso e infantil. Escrito con pluma y tinta roja, el mensaje incluye, entre las diversiones neoyorquinas que la extravían, el arte del collage, una causa más del deber incumplido: «Calila, ándate con ojo, que muchos recortar y pegar, mucho andar callejeando y mucho ir a celebrar la fiesta de la Hispanidad al consulado Español, pero ya llevas más de un mes en New York y con *El cuento de nunca acabar* no te metes en serio. Primer aviso» (2005, p. 158). Dividiendo el collage por la mitad horizontal, en la parte inferior la autora asume una actitud aniñada y rebelde, poniendo como contrapunto la encarnación de

la holgazanería escolar, es decir el recorte de un niño pelirrojo que sonríe tumbado boca arriba encima de un montón de cajas de libros y rollos de papel. A sus espaldas, una figura negra, monstruosa y benévola, levanta sobre la cabeza del niño una enorme mano verde de la que sale este otro mensaje, también manuscrito pero en tinta negra: «No hagas caso, honey. Tú vive, let it be, déjate al vaivén de los días...Así...» (2005, p. 158). La contraposición entre una y otra actitud es irresoluble, no hay acuerdo.

El collage de al lado retoma la cuestión, pero sin bromas ni antagonismos verbales y visuales, pues palabras y figuras invitan al unísono a hacer un buen uso del tiempo, a perseverar en el propósito recuperando la calma. El título grande, en letra de molde impresa y colocado diagonalmente de izquierda a derecha, es un imperativo seguido de puntos suspensivos *PLAN YOUR TIME*.... Encima del título, en la parte superior derecha del collage, asoma uno de los ángeles que pintó Rafael en la base del lienzo *Madonna Sixtina*: es el ángel de la izquierda, el que se sujeta el mentón con una mano, el más pensativo. Lo rodean palabras cuidadosamente elegidas - 'Time', 'Money', 'Fortune', 'People' - y un calendario dibujado que tiene la plana levantada y deja ver la del mes siguiente: noviembre. Por lo tanto, al igual que el anterior, también este collage ha sido hecho en octubre, posiblemente por la mitad como se verá más adelante. El resto de los recortes atañen directamente al manuscrito, que aparece citado con letra pequeña y tinta roja en español y en inglés, a la derecha y a la izquierda de la hoja: la prosecución de *El cuento de nunca acabar* o *The neverending tale* tendría que recuperar las condiciones habituales, como indican los recortes que simbolizan el oficio de escribir. Tres grapadoras de mesa parecen estar a la espera de las hojas por escribir. Dos encierran por arriba y por abajo el verbo *PLAN* del título. La otra invade, junto con una mariposa, el espacio de la gran cesta que constituye el centro del collage, en cuyo interior duerme un gatito, el icono de la mala conciencia neutralizada. Cuando se propone escribir, Carmen Martín Gaité acude a la imagen sosegada del sueño que, por contraste, «estorba la impaciencia como obstáculo irreconciliable con el objetivo a alcanzar». En cambio, ella ve que «en el ejemplo del durmiente no hay la menor sombra de contradicción» (Martín Gaité 1983, p. 35). En cuanto a la mariposa, que era la imagen favorita de la inspiración, expresa aquí un augurio. No por nada se superpone también a la cabeza de una absorta figura femenina que, en la parte inferior del collage, duplica con variantes la pose del ángel de Rafael. Es el retrato fotográfico, de dimensiones notables, de una mujer joven y bella, de la cual se muestra el rostro, el cuello y la parte superior de los hombros. El semblante es serio, tal vez dolido. La mano derecha enguantada se posa en la sien, a la altura de los ojos abismados, propios de quien mira sin ver. El espectador cruza aquí una mirada enigmática, abstraída. Junto con la mariposa, un reloj de muñeca caro y fuera de escala, rodeado de brillantes, cubre el pelo de la mujer como si fuera una

corona gigantesca. Casi tan grande como su cara, este objeto tiene una presencia que abrumba. En la cabeza de la figura femenina que le otorga a Carmen Martín Gaité una identidad de prestado, la mariposa-inspiración está vinculada al reloj-*kairós*, es decir al momento adecuado para ejecutar una acción aprovechando las circunstancias. La cuestión es tan inaplazable que otro reloj roza la mejilla y el antebrazo derechos de la mujer, pero aún no basta como recordatorio. La autora le superpone el recorte de un sacapuntas de mesa, del cual sale un lapicero que se insinúa como un arma entre la nariz y la boca. Llama la atención el hecho de que no hay ninguna hendidura entre los varios recortes montados en el collage. Material y simbólicamente todo está conectado con todo, hasta la última imagen pegada al hombro derecho de la mujer: una agenda de direcciones abierta de par en par, con otras dos mariposas que la sobrevuelan. Para que acontezca la escritura de *El cuento de nunca acabar* se necesita la cooperación de todos y cada uno de estos componentes.

Cunde el desaliento disfrazado de cordura. El collage de la página siguiente, que hilvana otros fragmentos sobre el mismo tema, se impone por el tamaño de una foto en blanco y negro del Milbank Hall, el edificio más antiguo del campus del Barnard College, donde estudiantes y profesores caminan en varias direcciones. Tomada desde lo alto, la foto capta el instante dinámico de un mundo serio y atareado. Ocupan el resto de la plana - margen superior y margen derecho - varios recortes y un texto manuscrito revelador, insertado entre dos figuras. La primera se encuentra en el ángulo superior izquierdo del collage, es un saco de cacahuetses de Valencia, destinado a los almacenes Saks Fifth Avenue. Rodea la base del saco un montón de los mismos frutos con cáscara. He aquí la metonimia icónica del mensaje escrito en tinta verde a partir de la primera raya de la página. Analógicamente a los copos de nieve del texto *Retahíla con nieve en Nueva York*, los cacahuetses del saco metaforizan las palabras venideras, el manuscrito pendiente al que la autora alude por escrito empezando con una metáfora: «La cosecha vendrá luego. Cuando ya no tenga que madrugar y tomarme un NoDoz para llegar despejada a mi clase en el Milbank Hall. Cuando me siente en otro lugar, a la luz de una lámpara a recordarlo. Sacaré entonces mis cuadernos de todo y...» (Gaité 2005, p. 159). Es la primera admisión de incompatibilidad entre la labor docente y el compromiso indeclinable de la creación, cuyo icono sobresale en el ángulo superior derecho de la página, formando una polaridad con el saco de cacahuetses: es el grabado arcaico de tres antebrazos repetidos, cuyas manos empuñan plumas de ganso con plumillas que hacen garabatos con la misma tinta verde de la frase manuscrita. Esta continúa por debajo del rótulo de las pastillas de cafeína NoDoz y termina sin terminar por la mitad del margen derecho de la página. La cópula y los tres puntos suspensivos remiten a la ilusión de que se dé el acontecimiento deseado. A continuación lo materializan los iconos de la escritura que Carmen Martín Gaité ha

mencionado ya verbalmente: una lámpara de escritorio; la frase recortada de un periódico «Words will come», que por analogía duplica en inglés el íncipit de la frase manuscrita «La cosecha vendrá»; tres cuadernos de tapa dura verde, roja y azul, que llevan encima lapiceros y bolígrafos. Son la compañía necesaria, el respaldo que la sostiene. A este propósito, el prólogo 5 de *El cuento de nunca acabar*, dedicado a los cuadernos de todo, empieza así: «A pesar de que ya he entresacado de ellos muchos folios a máquina relativos al tema que me ocupa, la presencia física de mis cuadernos aquí sobre la mesa es un vicio del que no soy capaz de prescindir» (Martín Gaité 1983, p. 59). Finalmente, el remate del collage es un icono aún más importante: la pluma estilográfica fuera de escala, la herramienta superpuesta a los recortes de los tres cuadernos. Entre todos, es el objeto más cargado de afectividad. La autora escribía con la pluma que había pertenecido al padre, muerto poco antes de la madre en octubre de 1978.

Pero las palabras no están llegando, no por lo menos hasta el 20 de octubre, fecha en la cual la autora da una conferencia en el Barnard College, tras la cual hace un collage elemental con el anuncio de la misma. Lo pega íntegro en la página del cuaderno, usándolo como si fuera un espejo donde se contempla a sí misma, ya que presenta en primer plano una foto de su cara: su existencia de escritora certificada y expuesta. El retrato ocupa casi todo el anuncio y lo enmarcan otras señas de identidad: arriba, el nombre y los apellidos en letra de molde y negrita; abajo, el título de la conferencia en cursiva y entrecomillado: «*El cuento de nunca acabar*». Los demás datos del anuncio contextualizan aquel evento universitario que tiene secuelas emocionales. Tras hablar en público de su manuscrito, la autora deposita en el collage la inquietud habitual, ya que la escritura sigue estancada: remite a ella el recorte de la simbólica lámpara que cuelga del margen superior derecho de la página e invade el anuncio, le atañe. Destaca, además, el recorte de un lapicero de punta afilada y fuera de escala que atraviesa en diagonal el hombro derecho y la mano izquierda en la que la autora apoya la barbilla. El lapicero sale del encuadre, apunta hacia arriba, marca un trayecto o destino para Carmen Martín Gaité retratada en escorzo con una expresión absorta, la mirada vuelta hacia abajo y fuera de campo. Este detalle materializa en el anuncio la actitud que Jean-Luc Nancy, a propósito de la mirada del retrato, define «un ausentamiento de la mira y, para terminar, de la visión» (2006, p. 74). Inescrutable y hermética para el espectador del anuncio, esa mirada tiene un significado diferente en el montaje del collage que la autora hace para sí misma, puesto que aquí tiene su objeto, se dirige hacia algo íntimo que ahora ella materializa y deja ver. Se trata de un pequeño recorte colocado en el ángulo inferior derecho del anuncio, como saliendo del encuadre justamente para interceptar la mirada de la autora. Es la foto de una figura masculina a medio cuerpo y de perfil, acompañada por dos dibujos: el primero es el libro *El conde de Guadalhorce*, de color rosa, que el hombre sujeta en una mano y

enseña solemnemente con el brazo extendido; el segundo es una enorme *speech bubble* que sale de la boca del extraño interlocutor que aventura este pronóstico: «El día que lo acabes, te pasará como cuando acabaste conmigo, ¡que adiós negocio, chica!» (2005, p. 161). El tamaño tiene su peso semiótico y es interesante notar que en este recorte minúsculo la dimensión del mensaje excede la del cuerpo del propio emisor. Añádase que el papel usado para la aparatosa *speech bubble* parece estar sacado del propio anuncio o por lo menos es de color idéntico, un azul turquesa que refuerza cromáticamente la relación de solidaridad entre el contenido del anuncio y el recorte que sella el collage. En sus adentros, la autora se regaña a sí misma irónicamente dándole una visibilidad icónica tanto al hombre del cual había publicado la biografía en 1977 como a la biografía misma publicada, un trabajo de encargo que acabó realizando con el empeño y el estilo de sus peculiares y gratas investigaciones históricas (2015, pp. 931-1118). A diferencia de aquellas, *El cuento de nunca acabar* no se acaba, el collage expresa una vez más la crisis de la escritura. Carmen Martín Gaité, tan imaginativa, no pudo prever entonces que esta composición suya sería elegida como cubierta del cuaderno que salió a la imprenta cinco años después de su muerte, reemplazando la cubierta original. Tal vez fuera por el retrato fotográfico, que desde la tapa del que ahora es un libro desprende un aura elegíaca, aviva la añoranza por la presencia imposible. Eliminados del anuncio los datos de la conferencia, aparecen en su lugar el nombre de la autora, el título traducido *Visión de Nueva York* y el nombre de los editores. Entablada así una dialéctica apócrifa, la imagen retocada de la cubierta ejerce su propia fuerza (cf. Marin 1993, p. 14), propaga nuevos efectos.

3 Anacronismos

A medida que las semanas van pasando, Carmen Martín Gaité contrae en sus collages las partes manuscritas. Los referentes individuales, sociales y políticos de la Nueva York del otoño de 1980 engarzan memorias que afloran del pasado individual bajo forma de imágenes-síntoma, las que según Georges Didi-Huberman trabajan lo negativo cual «eficacia *oscura* que, por así decirlo, cava lo visible (el ordenamiento de los aspectos representados) y hiere lo legible (el ordenamiento de los dispositivos de significado)» (2010, p. 189). Hay un collage sin fecha, compuesto antes del 5 de noviembre, que desde este punto de vista representa la puesta en escena más densa de la identidad narrativa de la autora. Es la reducción a iconos paradigmáticos de su poética, incluyendo la cita visual de un libro reciente, *El cuarto de atrás*, que tanto consenso había alcanzado entre los lectores. Maria Vittoria Calvi, que ha analizado en profundidad las modalidades con la cuales el «trazado autobiográfico difuso» de la au-



Figura 1. Carmen Martín Gaité, *Visión de Nueva York, AL REGRESO.* Ediciones Siruela, Madrid, 2005

tora se vincula a «elementos visuales» y a ubicaciones concretas, precisa que «la preocupación por el lugar en que se produce el acto discursivo es fundacional» (2014, pp. 127, 130). Consideremos este artículo el marco epistemológico de los últimos collages que aquí se toman en consideración, los tres de puertas adentro.

La casa madrileña de Carmen Martín Gaité, a la que ella solía referirse con la metonimia urbanística 'Doctor Esquerdo', es por antonomasia el lugar donde se despliega el nexo perdurable entre vida y escritura. El título del collage que aquí se reproduce (fig. 1) no encabeza la composición, ha sido relegado al ángulo inferior derecho de la página y precede la única parte manuscrita. En letra de molde y tinta morada, subrayado por una doble línea y con un punto final, este es el sintagma que destaca por su tamaño: *AL REGRESO.* Bien mirado, más que un título parece un epílogo, el resumen conclusivo de un relato por imágenes ya puesto a disposición de los ojos. Lo que hay que saber está a la vista, lleva incrustadas vivencias de épocas diferentes que no enseñan una historia sino su revés, el anacronismo, que según Didi-Huberman es «el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes» (2006, p. 18). Las pocas palabras finales son el saldo de una enorme elipsis

narrativa, es la parte legible de una extensa e implícita urdimbre intratextual que no tiene un origen. La frase carece del comienzo, como evidencian los tres puntos suspensivos iniciales y la conjunción adversativa que dejan en un más allá inaccesible la proposición principal, el significado omitido: «...Pero Dios mío ¿será posible que en dos meses esto ya esté como Doctor Esquerdo o peor?» (Martín Gaité 2005, p. 165). Aquí también trabaja lo negativo, el íncipit es análogo al de *El cuarto de atrás* («...Y sin embargo, yo juraría que la postura era la misma», Martín Gaité 2009, p. 19), pero con una diferencia flagrante. En la novela el espectáculo semántico y gráfico del logos silenciado es absoluto, mientras que en el collage los recortes elegidos producen un reemplazo transmedial, posibilitando la comparación entre el piso de Nueva York y el de Madrid. En el primero la autora lleva dos meses, en el segundo veintitrés años, pero lo que los asemeja no concierne ni la duración del habitar ni la calidad del espacio urbano, tan dispares, sino la práctica de la escritura.

El collage es la imagen icónica del vestíbulo del piso de Nueva York, como indican el perchero dorado de donde cuelgan un bolso de mano y una bufanda estampada (es invierno) de tonos marrones oscuros y, en el suelo, la cartera portadocumentos marrón rojizo y el paraguas negro con funda, los dos apoyados contra una cómoda laqueada con un barniz claro, tal vez blanco. Este recorte de grandes dimensiones, con ventanas al fondo que dejan ver un edificio del exterior, es en blanco y negro y realza por contraste los colores de las demás imágenes. El mueble es macizo, tradicional, lleva encima un espejo hecho con otros recortes en color, un objeto recurrente en la narrativa de Carmen Martín Gaité, ya que a él recurren sus personajes cuando la identidad vacila. El espejo, que nunca refleja la imagen ansiada y genera más titubeos que certezas, es un símbolo positivo solo si metafORIZA el cumplimiento de la escritura, como se lee en el segundo prólogo a *El cuento de nunca acabar*: «me producía seguridad y satisfacción mirarme en lo escrito como en un espejo segregado de mi propia persona» (Martín Gaité 1983, p. 40). Estas palabras están sacadas de *Los cuadernos de todo*, se escribieron en *El Boalo* el 31 de julio de 1964 (cf. Martín Gaité 2002, p. 141). Pero en Nueva York, tantos años después, eso ya no se le da y en el collage el espejo queda superpuesto a las cajas y a los botes que parecen apoyados de cualquier manera encima del mueble. Entre ellos, un florero transparente con flores marchitas es una pequeña señal de la negligencia doméstica que reina en la pieza. La ostenta de manera aparatosa el cajón inferior de la cómoda, abierto hasta el fondo: asoma en él ropa revuelta, media suela de un zapato (un dibujo añadido) en el lado derecho, otra bufanda de colores morados (un recorte adicional) que cuelga en la parte anterior llegando hasta el suelo, repleto de papeles amontonados. Son incontables hojas azuladas, grises, beige, amarillentas: la variedad cromática como índice de una procedencia heterogénea y sin fecha, un conjunto anacrónico de tamaño análogo al recorte

de la cómoda. Colocadas transversalmente de izquierda a derecha, las dos imágenes conectadas ocupan sin resquicios la mitad de la página y marcan la vertiente del caos, el desbarajuste del hogar como un alud que acaba de desprenderse. Es el icono de las intuiciones vitales que impulsan la búsqueda de un criterio de ordenación a la hora de convertirlas en escritura, tarea angustiosa donde las haya porque cualquier representación aplica un código, no guarda más que los signos de la experiencia. En el tercer prólogo a *El cuento de nunca acabar*, Carmen Martín Gaité pone al descubierto su conflicto personal entre vida y arte literario y confiesa que paliaba sus ensayos fallidos tomando apuntes, «notitas provisionales que me suelo encontrar después por todas partes, en bolsillos de abrigo y chaquetas, por los cajones, en las márgenes de los libros, fragmentos deliberadamente olvidados que aluden a lo duro que es empezar, ponerse» (Martín Gaité 1983, p. 38). Entre los ejemplos de «notitas provisionales» que la autora inserta a continuación, hay una que bien ilustra esta parte del collage como texto verbal subyacente. Dando por sentado el hecho de que disciplinar las intuiciones es «resignarse a que se tengan que convertir en otra cosa, a trueque de salvarse de alguna manera», la autora expresa el proceso de la representación con esta imagen: «Es como entrar en un cuarto donde todo está patas arriba y ponerse a seleccionar y a ordenar. Los objetos crían caos, se aglomeran». (Martín Gaité 1983, p. 39). La plasticidad de la imagen verbal activa una relación dialéctica con la imagen del collage. Es sólo un ejemplo entre otros posibles.

Pero en el collage esta operación de poner orden está lejos de ser realizada. Entre el ángulo derecho del cajón de la cómoda y el borde de los papeles amontonados en el suelo apunta el recorte de una mano minúscula que sostiene una banderita blanca. Lleva impresa en letra de molde y negrita una petición de ayuda o un acto de rendición «HELP!». Apunta allí el vector de una *speech bubble* dibujada con un doble contorno en tinta morada que contiene solamente un mensaje visual, el recorte de una mujer escribiendo de noche en un hábitat ordenado. Ella y su entorno irradian armonía y calma, materializan el deseo ferviente de la autora: peinada y vestida de manera impecable, la mano izquierda apoyada en la mejilla en un gesto de concentración, aquella mujer de rasgos delicados está sentada a la mesa terminando una carta a la luz de una pequeña lámpara. A su lado un florero transparente contiene flores frescas, es la señal del cuidado doméstico. Contra el marrón oscuro del decorado de madera – un interior burgués, elegante y despejado – destaca el color blanco de la blusa de la mujer, de la pluma que está usando, de la hoja rellena y del sobre aún abierto: una metonimia cromática de la escritura encarnada que adviene con fluidez. En ese momento, una meta inalcanzable para Carmen Martín Gaité, que deja el recorte aislado en el ángulo superior derecho de la página.

El collage continúa por la mitad inferior del lado izquierdo, enseñando un trozo de suelo de baldosas blancas y rojas donde sobresale, fuera de escala,

una cucaracha en blanco y negro. La cita visual de *El cuarto de atrás* es explícita. Cuando la protagonista de la novela va a abrirle la puerta al misterioso hombre vestido de negro, tiene el presentimiento de que encontrará el insecto que para ella tiene la dimensión de una rata: «Pulso con recelo el interruptor, y a un metro escaso de mis pies aparece una cucaracha desmesurada y totalmente inmóvil, destacando en el centro de una de las baldosas blancas, como segura de ocupar el casillero que le pertenece en un gigantesco tablero de ajedrez» (Martín Gaité 2009, p. 34). Se abre otro tiempo, el de la anécdota de la cucaracha que en la novela avivará el diálogo entre la protagonista y su visitante acerca de la literatura de misterio.

A continuación cierra el collage un gran bol, también fuera de escala, lleno de sobres de cartas recibidas y por enviar. Debajo del bol asoma horizontalmente una estilográfica negra, de cuya plumilla ha caído una mancha de tinta morada, la misma tinta del contorno de la *speech bubble* y de la única frase del collage que se extiende a la derecha del bol y de la pluma, como si la autora acabara de escribirla. La imagen de las cartas – la que escribe la mujer encerrada en la *speech bubble* y las depositadas en el bol – está sobredeterminada, abre un haz de temporalidades múltiples e híbridas. Por un lado remite al rol que desempeña el intercambio epistolar en las novelas de Carmen Martín Gaité, que le dedica a este recurso un apartado en *El cuento de nunca acabar*, retomando los apuntes del 9 de enero de 1975 de los *Cuadernos de todo* (cf. Martín Gaité 1983, p. 322; 2002, p. 339). Por otro lado, la imagen convoca datos tanto biográficos como metaliterarios: las muchas cartas que la autora escribió y recibió en su vida y las reflexiones en las que se adentraba cuando volvía a abordar el dilema de cómo llevar al orden del discurso la complejidad de una experiencia valiosa. El género literario de la carta le pareció a menudo la vía de escape asequible. Lo anotó, por ejemplo, en la primera mitad de los años sesenta, estando tumbada en el cuarto de una pensión de Teruel: «el único sistema adecuado para estos casos es el de las cartas, donde todo se mezcla, lo que se piensa con lo que se oye, con lo que se añora, con la hora que es, con lo que se ha venido a hacer aquí» (Martín Gaité 2002, p. 119). Las cartas de los collages de *Visión de Nueva York* significan prácticas comunicativas diversas, memorias fósiles y duraciones hacinadas, es decir esas mezclas impredecibles que caracterizan la imagen-síntoma, cuya función es la de romper la linealidad de la interpretación histórica (cf. Didi-Huberman, pp. 44-47). En particular, las cartas de este collage enseñan un devenir disgregado donde chocan las huellas pretéritas, los aprietos presentes y, sabiendo lo que la autora escribiría desde aquel otoño de 1980 hasta el día de su muerte, los avances futuros.

El collage *Al regreso* consiente, además, emprender la indagación fructuosa de otro collage que también ilustra el desorden doméstico relacionado con la creatividad literaria. Lo precede y es grosso modo su marco epistemológico. El título, *The apartment was a mess*. (fig. 2), aparece



Figura 2. Carmen Martín Gaité, *Visión de Nueva York, The apartment was a mess.* Ediciones Siruela, Madrid, 2005

oblicuamente por la mitad, en el respaldo de la silla que marca una frontera entre la parte superior e inferior del collage, cuya lógica compositiva diverge. Nótese el punto final del sintagma. Ese recorte sacado de un periódico es una aseveración tajante sobre el estado del piso, evidentemente caótico. Pero, por inferencia, se deduce que este es otro icono del hogar neoyorquino de la autora. Con respecto a lo que enseña el collage *Al regreso*, ya no hay comparación posible con 'Doctor Esquerdo', el piso madrileño. Un caos descomunal se ha adueñado de todo el espacio habitable, una pieza interior que es una sinécdoque, la parte por el todo ilustrada por un recorte en escorzo de grandes dimensiones. Abarca la parte superior de la página, donde destaca un escritorio fuera de escala. Una vez más el tamaño hiperbólico lleva la información crucial, pues lo que hay encima del mueble es la concretización visible del conflicto coyuntural entre vida y escritura. El recorte, además, está sacado de una foto en blanco y negro, elemento cromático que fomenta simbólicamente la amonestación del título, confiere a la imagen un halo de severidad. La autora no ha conseguido hacer lo que se proponía al poco tiempo de llegar a Nueva York, cuando escribía en su cuaderno 25: «Me merece la pena organizarme un poco, hacerlo con esperanza y alegría, porque, en mi caso, el orden puede ser una muleta, una plataforma. Porque me vale la

pena. Organizar el caos. Ánimo, Calila» (Martín Gaité 2002, p. 496). Han pasado dos meses y la intención loable se ha desvanecido, sustituida por una angustia punzante cuyo icono es el imponente escritorio de madera, sobrio y pasado de moda, un mueble acogedor si se pudiera usar. El estilo se ajusta al decorado tradicional del cuarto, como indica el dibujo añadido de la pantalla de la lámpara de pie y de los recortes de cortinas estampadas con flores y lunares en color. Es un toque femenino obvio que deja claro que en ese lugar trabaja (o tendría que trabajar) una mujer, es decir la escritora misma. Tarea apremiante pero desatendida, mientras el caos ha ido en aumento y ha perdido su potencialidad fecunda, es ingobernable. En el segundo prólogo de *El cuento de nunca acabar*, rehuendo la idea de que pueda darse una creación *ex nihilo*, Carmen Martín Gaité afirma lo siguiente: «Nombrar es sacar los asuntos del caos, del no ser». Pero, convirtiendo simbólicamente el caos en una imagen orgánica y animal, añade pocas líneas después: «Sacar algo del caos es, claro, traicionar ese caos. La sangre hecha cuento. La oscuridad hecha luz. La vida hecha palabra» (Martín Gaité 1983, p. 39).

La parte superior del collage, sin embargo, no corrobora esta metafORIZACIÓN demiúrgica.

Encima del escritorio la máquina de escribir eléctrica, de la que asoma el teclado y poco más, queda sepultada bajo un montón de hojas, carpetas y fascículos que han sido apilados a partir del lado derecho, totalmente cubierto. Desvirtuada la función del lugar de trabajo, no sólo allí no se puede escribir nada, sino que el gran cúmulo de papeles es inestable, podría desplomarse de un momento a otro y acabar en el suelo como los del collage *Al regreso*. En concreto, estorbar aún más el acto reparador, el advenimiento del orden y de la escritura. Muy diferente, en cambio, es la parte inferior del collage, donde sobresale el lado agradable del habitar, relacionado con los sentidos del cuerpo de quien vive allí. En la silla apartada del escritorio inservible, inmediatamente debajo del recorte *The apartment was a mess.*, hay un cojín decorativo de seda estampada color beige dorado, idéntico al cojín que sale del borde del asiento, hacia la derecha. Toca el recorte de una almohada de sofá más voluminosa, coloreada en verde sobre el blanco y negro originario, son índices de una relajación placentera, al igual que el recorte de pentagrama pegado en la parte inferior de la almohada misma, como si fuera su prolongación. Lleva inscrito en letra de molde azul *Sweet'n low*, es el rótulo de una famosa marca norteamericana de sacarina que se ha apropiado al pie de la letra del nombre de la melodía que compuso Joseph Barnby en 1863, musicalizando una nana incluida en el poema victoriano de Alfred Tennyson, *The Princess*, de 1847: de allí proceden el título y los versos relativos. Esta imagen está sobredeterminada. Por un lado evoca la sustancia que sustituye el azúcar para dulcificar el café, enlaza con el sentido del gusto al que pertenecen también los recortes del vaso de zumo de naranja y del yogur

Dannon, pegados en el margen derecho del collage. Son metonimias del cuerpo de la autora, alimentos propios de una pausa o un descanso que favorecen el pensamiento. Por otro lado, la imagen orienta hacia la canción que está siendo escuchada: la letra de Tennyson cuenta de una madre que en medio de un paisaje idílico intenta dormir a su niño prometiéndole la llegada inminente del padre, que ha muerto. El amor materno que protege contra el dolor es un topos en la biografía literaria de Carmen Martín Gaité, conjura temporalidades estratificadas. Las repercusiones de esa experiencia musical son incalculables, lo único cierto en estas imágenes nómadas es la escucha, ya que por la mitad izquierda del recorte *Sweet'n low* sale otro recorte en blanco y negro donde una mano aprieta un botón de un radiocasete de la época. Aún troceado, el cuerpo es el pivote de este montaje, es el poso de la experiencia que permite animar las imágenes. Afirma Hans Belting que «we actually animate their media in order to experience images as alive. Animation is our part, as the desire of our look corresponds to a given medium's part. A medium is the object, an image the goal, of animation» (2005, pp. 306-307).

La sintaxis de esta parte inferior del collage funciona por implicación mnemónica y sensorial, todo está conectado con todo incluso materialmente: los recortes están pegados uno tras otro hasta llegar al que cierra el collage. Se le superpone un ángulo del radiocasete, otra muestra de la trabazón. Es el sobre en color crudo que parece fuera de escala con respecto al resto de las imágenes simplemente porque corresponde al tamaño auténtico del objeto real convertido en signo artístico. El sobre pegado en la página cumple con varias funciones semióticas: lleva la dirección neoyorquina de Carmen Martín Gaité, confirma que ese collage se refiere a su piso y a ella misma. Los sellos postales del envío por avión son españoles, los puso alguien que está en relación con la destinataria del sobre, cuyo contenido es autenticado por la certificación de la aduana, una pegatina verde: '1. Cassete (música)'. En el ángulo inferior izquierdo del sobre, la autora ha pegado también las señas parciales del remitente. El nombre es ilegible, pero la calle 'Refitolería, 1' posiblemente sea la de Segovia. Esa música ha viajado de España a EE.UU., tal vez sea un regalo o un pedido que refuerza el nexos con el lugar de origen, da ánimos. No importa si es de verdad la canción *Sweet'n low* la que la autora está escuchando, el mensaje prominente del sobre atañe a la afectividad y a la comunicación epistolar. Ese envío serena y acompaña, es una música compartida que propicia la calma indispensable para ponerse a escribir. No por nada la única frase manuscrita del collage se encuentra justo en el ángulo inferior derecho de la página. En tinta verde, casi no se la ve. Y, sin embargo, es el cierre de una narración reemplazada por el montaje de los recortes, los textos visibles que testimonian una transformación largamente esperada. Los tres puntos suspensivos que revocan el comienzo del texto verbal - un recurso caro a la autora - son el espectáculo ortográfico de las palabras omitidas.



Figura 3. Carmen Martín Gaité, *Visión de Nueva York, Pero....* Ediciones Siruela, Madrid, 2005

Importan las que han tomado forma y son legibles, nada menos que una cita del *Génesis*: «... y la luz fue hecha». Por fin ha llegado el tiempo de sacar el logos del caos, de convertir la vida en escritura.

En efecto, pasando a la página siguiente del cuaderno, el lector/espectador se encuentra con el collage «17 noviembre 1980. *Retahíla con nieve en Nueva York*» que, como se ha comentado en el primer apartado de este trabajo, celebra la redacción nocturna del homónimo texto verbal. Carmen Martín Gaité, sin embargo, se da cuenta de que esta salida airosa puede ser de corta duración y acto seguido opone a ese collage el que ocupa la plana de al lado. Tiñendo de ligereza su sentido de responsabilidad, esgrime así una objeción irónica contra sí misma, se invita a no aflojar la disciplina que le pide la escritura. Escrito a mano en tinta negra y letra de molde sombreado, el título que encabeza el collage es *PERO...* (fig. 3), una conjunción adversativa cuyo rol es el de coordinar las partes de una oración, en este caso el texto verbal y visual del collage «17 noviembre 1980. *Retahíla con nieve en Nueva York*», cuya frase manuscrita conviene citar de nuevo: «Con la primera nevada y un café, me puse a escribir. ¡Qué bien me sienta el frío!...Y estoy pensando en una especie de *Poema de Manhattan*» (Martín Gaité 2005, p. 169). Los puntos suspensivos del título *PERO...* entreabren los significados implícitos en la composición que está a la vista, cuyos elementos están dispuestos con holgura sobre el fondo de papel rayado. Las partes no ocupadas de la página son tam-

bién un mensaje, aluden a las hojas en blanco que aún no se han escrito. A la derecha del título, en el ángulo superior del collage, Carmen Martín Gaité se dirige a sí misma en la forma pronominal de la segunda persona, desdoblándose para conminar estas normas de comportamiento: «Tienes que acordarte siempre (y eso te pasa igual en Doctor Esquerdo), de que la única manera de empezar a ordenar el caos es 1) encender la luz sobre él. 2) sentarse». Huelga comentar lo que significan el recorte aislado de la silla en el ángulo superior izquierdo, el único en blanco negro, así como la superficie morada que representa una mesa y las dos lámparas de escritorio doradas que apuntan a una cascada multicolor de bloques de lego. Con respecto a los collages *Al regreso.* y *The apartment was a mess.*, el caos doméstico que atribulaba se materializa aquí en el icono de un juguete que da alegría, invita a la acción creativa. La escritura enfocada como placer, entretenimiento. Asemajado a la narración y al amor, el juego da acceso a transformaciones que dan la espalda a las contingencias reales y sus normas, encierra «el gozo recóndito de la ficción» (Martín Gaité 1983, p. 113).

Estas consideraciones provienen de *El cuento de nunca acabar*, donde también se encuentra el texto que corrobora el mensaje de la parte inferior del collage, centrado en el retrato de cuerpo de la autora, tumbada boca abajo y de perfil sobre una plataforma rectangular, sin perspectiva. El volumen abultado es el de la foto, de pequeñas dimensiones con respecto a los demás recortes, en particular al de la cascada de bloques de lego, la imagen del caos al que hay que echar mano ateniéndose a una práctica consabida, en abierto contraste con la postura de la foto. Descalza y con una pierna levantada en ángulo recto, Carmen Martín Gaité gira la cabeza hacia el espectador y, cruzando su mirada, le y se dirige la reprimenda burlona, la frase que le sale del lado izquierdo de la cabeza. La preceden los acostumbrados puntos suspensivos: «...o sea, que en este plan no hacemos nada». Nótese que en la 'o' de la conjunción explicativa 'o sea' hay el acrónimo 'PT', es decir Pedagogía Terapéutica, otro guiño lúdico a la tutela necesaria para sacudirse la pasividad y sentarse, empezar a escribir. En el segundo prólogo de *El cuento de nunca acabar*, dedicado al dilema del comienzo de una narración, la autora recuerda que su madre le recomendaba tener paciencia a la hora de ponerse a coser, una de las metáforas de la escritura que Carmen Martín Gaité emplea a menudo. Coser o contar (por escrito) son habilidades que ejerce un sujeto viviente, el soma y el logos juntos y sometidos cada uno a un método, la proxémica y la poética en constante interacción: «Se trata de una postura correcta del cuerpo frente al desplegarse de la memoria, una actitud de buena voluntad, empezar poniéndose a bien con uno mismo, con el propio cuerpo. Se precisa una postura alerta y diligente, vertebrada» (Martín Gaité 1983, p. 39). El proceso de la escritura acapara el cuidado de la autora más que el texto acabado, más que el objeto libro. Lo que le importa es su vivencia

y la memoria que queda de ella. Es este caso la memoria de un abatimiento que durante un par de meses se fue convirtiendo en expectativa.

En las demás composiciones de *Visión de Nueva York* no volverá a asomarse el tema de la escritura como pugna enconada o meta inabordable, el manuscrito de *El cuento de nunca acabar* sigue su derrotero espinoso pero acerca de él no habrá más «diario» o «cuaderno de bitácora» en forma de collages, no habrá más puestas en escena fragmentadas. La interacción queda en suspenso, sin desenlace. Es la marca inconfundible de Carmen Martín Gaité. El idiolecto de sus historias en devenir, de los aprendizajes abiertos y los interrogantes que desvelan.

Bibliografía

- Bal, Mieke (2006). «Reading Art?». In: Bal, Mieke, *A Mieke Bal Reader*. Chicago; London. The University of Chicago Press, pp. 289-312.
- Barthes, Roland [1968] (1984). «La mort de l'auteur». En: Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue: Essais critiques*, vol. 4. París: Seuil, pp. 63-69.
- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós. Trad. de: *La chambre claire: Note sur la photographie*, 1980.
- Belting, Hans (2005). «Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology». *Critical Inquiry*, 31 (2), winter, pp. 302-319.
- Calvi, Maria Vittoria (2014). «Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaité». En: Teruel, José; Valcárcel, Carmen (eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*. Madrid: Siruela, pp. 124-137.
- Didi-Huberman, Georges (1992). *Ce que nous voyons, ce que nous regard*. París: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2006). *Ante el tiempo imagen: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Trad. de: *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*, 2000.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Ante la imagen: Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Trad. de Françoise Mallier. Murcia: CENDEAC. Trad. de: *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, 1990.
- Didi-Huberman, Georges (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. de Inés Bértolo. Madrid: A. Machado Libros. Trad. de: *Quand les images prennent position*, 2008.
- Foucault, Michel (1969). «Qu'es-ce qu'un auteur?». *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63 (3), juillet-septembre, pp. 73-104.
- Krauss, Rosalind (1996). «En el nombre de Picasso». *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, pp. 39-57.

- Marin, Louis (1993). *Des pouvoirs de l'image: Gloses*. París: Seuil.
- Martín Gaité, Carmen (1983). *El cuento de nunca acabar: Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*. Ilustrado por Francisco Nieva. 3a ed. Madrid: Trieste.
- Martín Gaité, Carmen (1993). «Retahíla con nieve en Nueva York (Para mi madre, *in memoriam*)». En: Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, Carmen (2002). *Cuadernos de todo*. Edición e introducción de Maria Vittoria Calvi. Prólogo de Rafael Chirbes. Barcelona: Areté.
- Martín Gaité, Carmen (2005). *Visión de Nueva York*. Con textos de Ignacio Álvarez y A.B. Márquez. Barcelona: Círculo de Lectores; Madrid: Siruela.
- Martín Gaité, Carmen (2009). *El cuarto de atrás*. Prólogo de Gustavo Martín Garzo. Madrid: Siruela.
- Martín Gaité, Carmen (2015). *Ensayos*, vol. 1, *Investigación histórica*. Edición de José Teruel. Prólogo de María Cruz Seoane. Barcelona: Círculo de Lectores; Madrid: Espasa.
- Nancy, Jean-Luc (2006). *La mirada del retrato*. Trad. de Irene Agoff. Buenos Aires; Madrid: Amorrortu editores. Trad. de: *Le regard du portrait*, 2000.
- O' Leary, Catherine; Ribeiro de Menezes, Alison (2008). «*El cuento de nunca acabar*»: *A Companion to Carmen Martín Gaité*. Woodbridge; Rochester (NY): Támesis, pp. 205-220.
- Pittarello, Elide (2014). «*Visión de Nueva York* de Carmen Martín Gaité: el ojo, la mano, la voz». En: Teruel, José; Valcárcel, Carmen (eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*. Madrid: Siruela, pp. 154-174.
- Servodidio, Mirella; Welles, Marcia L. (eds.) (1993). *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*. Lincoln (NE): Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Teruel, José (2005). «Un cuaderno de microcuentos». *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 21 (1), pp. 267-268.