

Adriana Lucía Lacentre de Suárez

**DESCIFRANDO CAMINOS:
UNA LECTURA DE LA REINA DE LAS NIEVES
DE CARMEN MARTÍN GAITE**

**Dissertação de Mestrado
Área de Pós-Graduação em
Língua Espanhola e
Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do
Departamento de Letras Modernas da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo**

**Orientadora: Prof. Dra. Valéria De Marco
São Paulo
1999**

Agradecimientos

A Valéria de Marco, quien me orientó con mano amiga por estos caminos del "érase que se era", me rodeó de experiencia y me dejó volar.

A Cláudia de Arruda Campos y Concha Piñero Valverde, quienes supieron abrirme puertas con la lectura cuidadosa de mi proyecto.

A mis compañeros del grupo de estudios -Ángela, Daniela, Graciela, Iván, Luiza, Luzimeire, Rina, Silvio, Virginia - que con generosidad y cariño me acompañaron durante todo este trayecto descifrando acertijos; y en especial a Luiza, que al traducirme con esmero, me invitó a pensar por un momento en portugués.

A Pedro, que con paciencia y apoyo constante, me protege de los cristallitos de hielo.

RESUMEN

Más de cuarenta años han transcurrido desde la publicación de la primera obra de Carmen Martín Gaité. La crítica, que ha prestado desigual atención a su novelística, ha coincidido en detectar la presencia de una serie limitada de tópicos recurrentes, con constante renovación en su tratamiento.

A través de un pantallazo general de la obra de la autora, nos detenemos en algunos de esos tópicos pues consideramos que pueden ayudarnos a comprender mejor la aparición de una novela como La Reina de las Nieves dentro del contexto de su producción ficcional.

Calificada de "complicada" y "especial" por la propia autora, la novela objeto de esta disertación llama la atención por el uso que se hace de la temática del cuento de hadas, de elementos de la forma "romance" - según denominación de Frye - para configurar una narrativa de la experiencia, una narrativa que refleja la trayectoria de un ser en busca de su identidad.

Este análisis intenta acompañar al protagonista en tal derrotero.

RESUMO

Desde a publicação da primeira obra de Carmen Martín Gaité transcorreram mais de quarenta anos. A crítica, que dedicou desigual atenção a sua produção ficcional, coincidiu em observar a presença de uma série limitada de tópicos recorrentes, constantemente renovados no tratamento.

Mediante um panorama geral da obra da autora, analisamos alguns desses tópicos, pois consideramos que podem contribuir para a melhor compreensão do surgimento de um romance como La Reina de las Nieves no contexto de sua produção ficcional.

Considerado "complicado" e "especial" pela própria autora, o romance objeto desta dissertação destaca-se pelo uso da temática do conto de fadas, de elementos da forma "romance" - segundo denominação de Frye - para configurar uma narrativa da experiência; uma narrativa que reflete a trajetória de um ser à procura de sua identidade.

Esta análise pretende acompanhar o protagonista em tal caminho.

INDICE

INTRODUCCIÓN	p. 6
I. REVISIÓN HISTÓRICA DEL PROBLEMA	11
1.1. El camino de los sueños	11
1.2. Tensión entre dos mundos	15
1.3. Narrativa "tanathos"y narrativa "eros"	23
1.4. La <u>Caperucita en Manhattan</u>	34
II. POSIBLES CAMINOS PARA UNA LECTURA DE <u>LA REINA DE LAS NIEVES</u>	42
II.1.RECORRIDO DENTRO DE LAS FORMAS NARRATIVAS	45
II.1.a. El cuento de Andersen	47
II.1.a.i. La abuela Inés	54
II.1.a.ii. Gertrude, la Reina de las Nieves	58
II.1.b. Los caminos de descenso y ascensión	67
II.1.c. Casilda, la "dama del mar"	76
II.1.d. Los acompañantes mágicos	84
II.1.e. Los "Ensayos sobre el vértigo"	94
II.1.f. El gran final	99
II.1.g. El cruce entre "romance" e ironía	101
II.2. TRAYECTORIA EN LOS ESPACIOS	107
II.2.a. El cielo y el infierno	107
II.2.b. La casa de los padres	116
II.2.c. El secreto de la caja de caudales	125
II.2.d. Las voces de afuera	128
II.2.e. Vértigo exterior, inmensidad interior	134
II.2.f. La Quinta Blanca	136
III. PALABRAS FINALES	142
IV. BIBLIOGRAFÍA	144

INTRODUCCIÓN

En la nota preliminar de La Reina de las Nieves Carmen Martín Gaité¹ narra las "peripecias" atravesadas durante el proceso de creación de esta novela y aclara:

Si he querido dejar constancia de este proceso, aunque sea muy por encima, es por salir al paso de la extrañeza que puede provocar en quienes siempre me preguntan "¿Y en qué está usted trabajando ahora?" la idea de que una novela tan complicada y "especial" como ésta me la pueda haber sacado de la manga en menos de dos años. (La Reina de las Nieves, p.12)²

En efecto, el texto escogido como objeto de esta disertación es "complicado", por la forma en que se van trenzando sus historias y es "especial", tanto por la riqueza de sus referencias cuanto por el proceso de su propia elaboración. Un proceso que ocupó casi veinte años de la vida de la autora, puesto que comenzó a tomar notas en 1975 aunque, como ella misma confiesa, sólo la empezó a escribir "en serio" en 1979, durante el tiempo en que impartió clases como profesora invitada de la Universidad de Michigan. Por motivos personales, la Reina

¹ Carmen Martín Gaité nació en 1925 en Salamanca, en cuya Universidad se licenció en Filosofía y Letras. Posteriormente se doctoró en la Universidad de Madrid. Es autora de una amplia obra narrativa iniciada en 1954 con El Balneario (premio Café Gijón de relatos). Ha obtenido, entre otros premios, el Nadal, el Nacional de Literatura, el Anagrama de Ensayo, el Príncipe de Asturias de las Letras y el Castilla y León de las Letras. En 1994 fue galardonada con el Premio Nacional de las Letras.

casi quedó relegada al confin más helado de su palacio, pero tras el paréntesis que necesariamente supusieron Caperucita en Manhattan (1990) y Nubosidad variable (1992), Martín Gaité retomó el proyecto en 1992 y no lo abandonó hasta su conclusión el 1^o de mayo de 1994.

Se impone aquí decir que la crítica casi ha ignorado este texto "complicado" y "especial". Al momento de escribir este trabajo, constatamos que la bibliografía sobre la novela es prácticamente inexistente. En este sentido vale resaltar que aunque la autora es desde hace varios años una de las más destacadas figuras de las letras españolas, sus obras han provocado reacciones muy dispares entre los críticos. Si copiosos resultan los trabajos aparecidos - y que siguen apareciendo - sobre El cuarto de atrás (1978), no deja de llamar la atención que el número de artículos dedicados al análisis de algunas de sus otras novelas resulte visiblemente inferior. De cualquier manera, la aparición de El cuarto de atrás sirvió para impulsar una variedad enriquecedora de estudios que contemplan perspectivas tan heterogéneas como el feminismo, el posmodernismo o el psicoanálisis y que, sin duda, contribuyen para arrojar nueva luz sobre la narrativa de Carmen Martín Gaité.

Luego de una primera lectura de La Reina de las Nieves es fácil comprobar cómo a lo largo de sus páginas resuenan ecos de obras

² Los datos bibliográficos están registrados en forma completa en el capítulo correspondiente al final de la disertación. Para facilitar la lectura de este trabajo, los números de página de ésta y de cada una de las obras de la autora citadas posteriormente aparecerán entre paréntesis con indicación del título.

anteriores de la autora. No en vano la crítica coincide en señalar que sus novelas se caracterizan por girar en torno a una serie muy limitada de tópicos recurrentes, aunque se puede observar una renovación constante en su tratamiento. Lo cierto es que cada capítulo de La Reina de las Nieves rebosa del arte novelesco de la escritora, y los conceptos, preocupaciones, técnicas narrativas, en fin, la poética personal que Martín Gaité ha venido construyendo a lo largo de su carrera, se plasma nuevamente en la obra objeto de este estudio. Es por eso que en este trabajo se registran las consideraciones que a este respecto la autora desarrolla en sus escritos teóricos.

Difícil resulta elegir un eje estructurador, un camino por el que se pueda transitar sin mayores tropiezos en el análisis de esta obra. Los hilos que allí se tejen son múltiples, aunque si nos dejamos envolver corremos el peligro de caer en aquellas infinitas "retahílas", tan caras a la autora pero excesivas en un trabajo de esta magnitud. Por esa razón decidimos optar por lo que más llama la atención en este texto, lo que creemos forma parte de ese carácter "especial" que la propia Martín Gaité le reconoce, y que es el uso que se hace de la temática del cuento de hadas, de elementos de la forma "romance"³ - según denominación de Frye- para configurar una narrativa de la experiencia,

³ Dado que el término "romance" se presta a varias interpretaciones, preferimos citarlo entre comillas y aclarar que cada vez que aparezca en el texto será con el alcance que Northrop Frye le atribuye tanto en La escritura profana (Caracas, Monte Ávila, 1992.) como en la Anatomía de la Crítica.(2^a. ed. Caracas, Monte Ávila, 1991).

una narrativa que, como se verá posteriormente, refleja el aislamiento y la soledad de un ser en busca de su identidad.

Pero para llegar a comprender mejor la aparición de este tipo de narrativa dentro del contexto de su obra, para indagar sobre las circunstancias en que una obra como esta surge en el conjunto de su novelística, es preciso recorrer la trayectoria literaria de la autora. Las claves para transitar este camino las da la propia Martín Gaité, tanto en sus textos ficcionales como en sus ensayos referidos a la creación literaria - La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas (1973) y El cuento de nunca acabar (1983). En ese sentido, es preciso destacar la fractura que representa en su novelística la aparición de El cuarto de atrás (1978), un texto que, como señalamos, suscitó un cambio drástico en la actitud de los críticos. Al tiempo que se encuentra allí contenida la biografía literaria de la escritora, podemos constatar que esta novela parece inaugurar un nuevo tipo de narrativa menos vinculada al universo de sus obras anteriores, en las que se percibe claramente la tensión entre la necesidad de reflexionar sobre la realidad, sin ninguna posibilidad de apartarse del mundo positivo, y el deseo de evasión a través de la fantasía.

Complementando esta perspectiva, consideramos necesario también explorar en los conceptos de narrativa "tanathos" y narrativa "eros", conceptos que aparecen dentro del conjunto de observaciones sobre el acto de narrar contenidas en El cuento de nunca acabar, por-

que creemos que de allí surge otra clave para indagar en el proceso que lleva a la creación de la novela objeto de este análisis.

I . REVISIÓN HISTÓRICA DEL PROBLEMA

I. 1. El camino de los sueños

Como ya mencionamos, la novela El cuarto de atrás (1978) abre una nueva perspectiva dentro de la trayectoria de la autora. Allí, la propia Martin Gaité, provocada por un interlocutor de características ambiguas, va a revisar su obra y en ese proceso ofrecerá al lector los elementos claves de la construcción de su narrativa.

Duramente criticada por el misterioso hombre de negro -personaje de dicha novela - que la acusa de ser "demasiado razonable" y de "haber perdido el camino de los sueños", Carmen Martin Gaité, la autora -narradora - protagonista de El cuarto de atrás, reflexiona sobre sus trabajos posteriores de investigación histórica y admite que su interlocutor puede llegar a considerarlos una "traición a la ambigüedad" , ya que ella "misma, al emprenderlos, notaba que (se) estaba desviando, desertaba de los sueños para pactar con la historia, (se) esforzaba en ordenar las cosas, en entenderlas una por una, por miedo a naufragar" (El cuarto de atrás, p.55). El hombre, entonces, le advierte: "la literatura es un desafío a la lógica, no un refugio contra la incertidumbre" (El cuarto de atrás, p. 55).

Tal vez como fruto de esa autocrítica Martin Gaité se concede una tregua y en 1981 escribe El castillo de las tres murallas, un cuento maravilloso donde la consigna es realizar los sueños para poder llegar a la li-

bertad.⁴ Inaugura así una forma de narrativa que continuará en 1985 con El pastel del diablo, el otro cuento que se publicará junto a éste en 1992 bajo el título de Dos cuentos maravillosos, y que tiene por tema el germen del proceso del acto de escribir, siempre dentro de ese clima mágico característico del "«romance» ingenuo".⁵ Como vemos, la autora reacciona con creces a la provocación de su interlocutor en El cuarto de atrás y logra desechar pesadillas e insomnios para entregarse sin ambages al sueño que desafía la lógica.

Resulta necesario aclarar que el comentario del personaje de El cuarto de atrás va dirigido específicamente a su primera novela breve - El Balneario - escrita en 1954 y estructurada en dos tiempos: en el primero la narradora relata lo que aparenta ser su llegada y la de su marido Carlos a un balneario de moda, la sensación de extrañeza que le provoca la presencia de personas que intuye hostiles y, por último, la misteriosa desaparición de Carlos en un molino de contornos irreales y sus fallidos intentos por encontrarlo. El segundo tiempo se abre con el turbulento despertar de la protagonista, que ahora descubrimos es la señorita Matilde, una solterona que todos los años se reúne con las mismas compañeras para jugar a la nada en el balneario y que está durmiendo el sueño pesado de una

4 Para el concepto de "maravilloso" remitimos a Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica. Ed. de Coyoacán, México, 1994, pp. 37-49. Sucintamente podemos adelantar que en dicho género "los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito. La característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados sino la naturaleza misma de esos acontecimientos. (p.46)

5 Usamos la denominación de Northrop Frye, para quien el "romance" ingenuo es el "tipo de cuento que se encuentra en las colecciones de relatos folklóricos y en los Märchen, como los cuentos de hadas de Grimm".(La escritura profana, op.cit. p.11)

siesta de verano. En ese contexto, la mirada incisiva del interlocutor de El cuarto de atrás se concentra en el abandono por parte de la autora del germen de lo fantástico contenido en el primer tiempo del texto y en su necesidad de puntualizar que se trata de un sueño, como si tuviera miedo de avanzar por esa "cuerda floja" hasta el final del relato (El cuarto de atrás, p. 53).⁶ Sin embargo, es preciso destacar que aunque no se llegue a configurar lo fantástico, la autora utiliza un tipo de narrativa que suspende la causalidad como un recurso para escapar, para fugarse hacia un mundo mejor. El sueño será entonces el elemento que accione esa evasión de la rutina y el vacío del balneario y dé un poco de sentido a la vida monótona y solitaria de la protagonista.

Comenzamos este apartado con las palabras del misterioso hombre de negro de El cuarto de atrás porque, como señalamos, dicha obra constituye un hito a partir del cual la narrativa de la autora adquirirá una nueva magnitud en lo que se refiere al tema del presente análisis.

Para abrimos la puerta de ese "cuarto de atrás" Martín Gaité se sirve de un interlocutor que no importa si es soñado, inventado, o real, ya que su función es la de provocar el flujo de conciencia al que sólo nosotros, como lectores, podemos acceder y que nos permite conocer la historia, las dudas, los miedos, en fin, la trastienda del proceso creativo que marca la trayectoria de su obra. Tampoco es casual que la autora esté le-

⁶ El hombre de negro se basa en Todorov para definir lo "fantástico", aunque no distingue entre este concepto y el de "maravilloso". Vale recordar la definición de Todorov: "lo fantástico es la vacilación

yendo la Introducción a la literatura fantástica de Todorov al inicio de la novela y que esa lectura le sirva de pivote para manifestar su deseo; así, anota en su cuaderno: "palabra que voy a escribir una novela fantástica" (El cuarto de atrás, p. 19).

Lo cierto es que en esta obra Martín Gaité se permite dar un paso adelante superando la tensión que atraviesa sus textos - particularmente El balneario - tensión que se manifiesta en la contradicción entre el mundo positivo y su herencia realista y la necesidad de entregarse a la ambigüedad, a un deseo de evasión.

La propuesta es, entonces, a través de un pantallazo general de la obra ficcional de la autora, anotar los signos de esa tensión y sus manifestaciones dentro de cada texto, preparando así el terreno del que surgirá La Reina de las Nieves, obra objeto de esta disertación.

experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural". (Introducción a la literatura fantástica, op. cit. p. 24).

I.2. Tensión entre dos mundos

Nada mejor que comenzar analizando las obras en orden cronológico para intentar recuperar esa tensión entre el mundo positivo y el mundo de los sueños a que nos hemos referido.

Ya en el Prólogo a los Cuentos Completos (pp.7-9), Martín Gaité define una poética que aprendió y compartió con un grupo de amigos - "(Aldecoa, Fernández Santos, Ferlosio, Sastre, Medardo Fraile)"- y que consiste en un primer "ejercicio de la literatura", como ella prefiere llamar a los cuentos que a principios de los cincuenta comenzaron a aparecer en la Revista Española:

Aprendimos a escribir ensayando un género que tenía entidad por sí mismo, que a muchos nos marcó para siempre y que requería, antes que otras pretensiones, una mirada atenta y unos oídos finos para incorporar las conversaciones y escenas de nuestro entorno y registrarlas. (Cuentos Completos, p.7)

Pero nuestro interés no es recuperar esa mirada casi testimonial de una década, ni reconocer una primera aproximación a los "temas fundamentales" que la autora misma se encarga de seleccionar: "el tema de la rutina, el de la oposición entre pueblo y ciudad, el de las primeras decepciones infantiles, el de la incomunicación, el del desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, el del miedo a la libertad" (Cuentos Completos, p.8). Ni siquiera nos detendremos en su afirmación acerca de la posibilidad de llamar a estos relatos "cuentos de mujeres", porque no es

esa la perspectiva que estamos buscando. Intentaremos, en cambio, abrir una puerta por donde descubrir su manera de verse a sí misma y al mundo, a través de una narrativa que en algún momento deja de preocuparse por reflejar el entorno social y comienza a reflexionar sobre la experiencia del lector de la narrativa de la inocencia o del "romance" ingenuo", según la denominación de Frye.⁷

En julio de 1953, Martín Gaité escribe el cuento "Un día de libertad" (Cuentos Completos, pp.36-50), en el que el narrador, un oscuro oficinista que ha sido despedido después de diez años de trabajo, vive su primer día sin empleo con una mezcla de alegría y culpa; alegría por la "libertad" que experimenta y culpa por permitirse estar orgulloso de esa "libertad" conquistada. En el incidente que ocasiona el problema entre el protagonista y su jefe se perciben los signos de la tensión que estamos estudiando:

Hace un calor terrible, el jefe de personal está dictando al protagonista unos oficios en francés mientras éste rememora, cada vez con mayor intensidad, "un recodo que hace el río de (su) ciudad, cerca de una pequeña presa", donde iba a bañarse con sus primos cuando era chico. A la impaciencia del jefe por los errores que su distracción provoca se suman las imágenes y los sonidos del río, cada vez más claros. El flujo de conciencia del protagonista recupera en forma creciente ese momento en el río cuando los otros niños le llamaban el indio "Pies de plata" y le te-

7 Northrop Frye, La escritura profana, op. cit. p. 11

mían porque era el más alto. El jefe, enfurecido ante la distracción evidente del subordinado, reacciona dando golpes en la mesa. El protagonista, entonces, inmerso ya totalmente en el universo de su infancia, comprende que el otro es "un ser absolutamente extraño, de otra tribu" y que no puede depender de él. Comprende también que se ha transformado y, al tiempo que es capaz de articular frases que siempre reprimió, reflexiona que "uno no se explica por qué muchas veces que quiere gritar la voz no le viene; se le estanca como en las pesadillas, cuando lucha por despertarse, y en cambio un día, de repente, con la mayor naturalidad, sin pretenderlo (...), la voz acierta a salir como por un grifo abierto y alcanza a salpicar vigorosamente a todas partes, y se ve lo fácil que era." (Cuentos Completos, p.43)

Y es en esa voz recobrada, en aquel "día de libertad" a que alude el título, donde reconocemos los signos de la tensión entre el mundo positivo de la rutina del oficinista y el deseo de evasión que se manifiesta a través de los temas del cuento infantil, del cuento de indios, en el que ser el más alto, cazar una culebra o pertenecer a una tribu pueden más que el miedo y el silencio. El protagonista vive su "día de libertad" porque transgrede las reglas de la oficina y escribe su propia historia, donde el único protagonista es el indio "Pies de plata". Y el indio, en vez de "arrasar poblados" o "arrancar cabelleras" habla, y al hacerlo, libera. Apelando a la historia ingenua, el narrador consigue trascender lo cotidiano para encon-

trar su nombre -"Pies de plata"- y, a partir de allí redimensionar su vida, aunque sea por un día.

Un mes después, en agosto de 1953, Martín Gaité escribe "La chica de abajo" (Cuentos Completos, pp. 262-279), donde se narran los encuentros y desencuentros de dos niñas: la hija de la portera, Paca, "la chica de abajo" y Cecilia, la hija de los inquilinos, la chica de arriba. La desigualdad social marca la historia de esta amistad imposible, aunque lo que nos interesa destacar es que nuevamente la autora recurre al cuento de hadas como único mundo de referencia inmediata para ambas. Y es Cecilia la que introduce a Paca en ese mundo:

Cecilia decía que en las estrellas viven las hadas, que nunca envejecen. ... (Que) algunas veces, si se mira a una estrella fijamente, pidiéndole una cosa, la estrella se cae, y es que el hada ha bajado a la tierra a ayudarnos. ... Cecilia contaba cosas muy bonitas. Unas las soñaba, otras las inventaba, otras las leía en los libros. (...) (Cuentos Completos, p.262)

La "chica de abajo" se mueve permanentemente dentro de esa tensión entre el universo de cuento de hadas de Cecilia y la realidad del trabajo cotidiano junto a su madre, realidad que también se extiende a sus sueños:

Paca solía soñar con círculos grises, con ovejitas muertas, con imponentes barrancos, con casas cerradas a cal y canto, con trenes que pasaban sin llevarla. Se esforzaba por inventar un argumento que terminase bien, y sus relatos eran monótonos y desmañados, se le embotaban las palabras como dentro de un túnel oscuro. (...) Llevaba dos vidas diferentes; una la de todos los días, siempre igual, que la veían todos (...) Y otra, la suya sola, la de verdad, la única que contaba. (Cuentos Completos, pp.262-264).

La separación de las dos amigas llega irremediablemente al mudarse de barrio la familia de arriba. Sin Cecilia, la vida de Paca pierde ese matiz mágico que atenuaba sus penurias diarias, y reaparece la soledad de una rutina que se le hace cada vez más pesada. ("A lo mejor, habiéndose marchado Cecilia, ya ni siquiera había hadas. O, aunque las hubiera, tal vez no entendían bien lo que quería pedirles, sin explicarlo Cecilia primero" (Cuentos Completos, p.268)). Sin embargo, Martín Gaité quiso darle a este cuento un final feliz - típico de cuento de hadas - cuando hace aparecer al príncipe azul en la forma de Adolfo, el chico del zapatero, y Paca, ya adolescente, reingresa en un mundo que creía perdido pero que el amor le ha devuelto, tal vez para siempre. La tensión dada por la imposibilidad de escapar a través de los sueños frente al universo fantástico de la amiga desaparece cuando surge el amor, simplemente porque este amor adquiere dimensiones maravillosas:

Le había dicho que era guapa, que la quería ver. Había dicho: "Cuando venías a esconderte con las otras chicas", ni siquiera se había dado cuenta de que iba siempre con la misma, con la chica más guapa de todas. Él sólo la había visto a ella, a Paca la de abajo, (...) "Que te vea alguna vez -tin-tan, tin-tan-, que te vea alguna vez".
 ... que sonaran todas las campanas, que no se callaran nunca, que se destruyeran los muros, que se vinieran abajo los tabiques y los techos y la gente tuviera que escapar montada en barquitos de papel, que sólo se salvaran los que pueden meter sus riquezas en un saquito pequeño, que no quedara en pie cosa con cosa. Sonaban las campanas, sonaban hasta enloquecer: Tin-tan, tin-tan, tin-tan... (Cuentos Completos, pp. 278-279)

Pero va a ser recién en el '74 cuando Martín Gaité utilice el recurso del relato de la inocencia en forma explícita para contrarrestar la monotonía de una madre cansada de la rutina diaria de cuidar a sus hijas. "La retirada" es el cuento (Cuentos Completos, pp.151-156), y el título alude al juego que la mujer ha inventado para divertir a las niñas en el parque: las ha hecho soldaditos para celebrar la llegada de la primavera cantando un himno inventado ("imbo-cachimbo-ganso-descanso ... piripí-gloria-piripí-descanso ... ganso-cachimbo-imbo y afuera" (Cuentos Completos, p.151)) mientras que su mayor deseo es el de desertar, emprender "la retirada" , utilizando el término marcial que caracterizó al juego del día. Porque la madre, cansada de las niñas y, sobre todo, cansada de sí misma, desea huir de ese entusiasmo falsificado de milicia, desea desaparecer.

Tenía ganas de hundirse para siempre en uno de aquellos sumideros oscuros que le brindaban al pasar sórdidas fauces oliendo a lejía, a berza, a pis de gato, guardia y escondrijo de cucarachas viles como ella; se quedaría allí quieta por tiempo indefinido en el portal más lóbrego, oculta en sus repliegues, vomitando y llorando sin que nadie la viera sobre un sucio estandarte hecho jirones. (Cuentos Completos, p. 154)

Pero para que su desertión sea completa, desea también un destino de cuento de hadas para las niñas, porque ya no puede soportar ese mundo infantil y necesita una ayuda que venga de afuera:

A caballo del "imbo-cachimbo" podían llegar a perderse por la ciudad y salir hasta el campo anochecido, sin echar de menos a capitán, maestro o padre alguno, montarse en el trineo de la Reina de las Nieves y amanecer en un país glacial sin saber ni siquiera dónde estaban ni quién les había echado encima un abrigo de piel de foca o de oso polar, todo lo aceptaban y lo ig-

noraban, todo excepto el ritmo desafiante de su cuerpo.
(Cuentos Completos, pp.154-155)

No hay final feliz en este cuento donde la insatisfacción de la madre por su propia incapacidad de penetrar en el universo de sus hijas la hace desear, por un lado, desaparecer en el escondite más sórdido y, por el otro, que las hadas rescaten a las niñas y las conduzcan a ese mundo que ella ya no puede soportar. No hay sueño ni amor que puedan diluir aquí los signos de la tensión, presente a lo largo de todo el texto.

Ese movimiento que observamos entre la sujeción al mundo positivo y la necesidad de fugarse a través de la ficción, entre soñar y mantenerse alerta, aparece nuevamente en su novela Retahílas, publicada también en 1974. Y aunque lo que sus dos personajes narradores - Eulalia y Germán- comentan alternadamente durante la noche en que transcurre la novela no sean más que "retahílas" sobre el acto de narrar, sobre la necesidad de un interlocutor participativo, sobre la búsqueda de la identidad de ambos protagonistas, es importante destacar que la tensión que venimos señalando se manifiesta ahora como marco de un texto complejo que combina monólogo, diálogo y rememoración. En una introducción que denomina "Preludio", Martín Gaité narra la llegada de Germán al pueblo dentro de un entorno realista donde, entre otros datos, se indica el lugar - el pazo de Louredo -, el tiempo - un día de agosto - y hasta la marca del coche que conduce a Germán - un Renault. Posteriormente, ese marco realista se deja de lado cuando Eulalia relata a

Germán su propia llegada y el paseo por la montaña donde encuentra a una figura misteriosa que identifica con la Muerte: era "la Muerte en persona ... montada en su caballo" (Retahílas, p.22), "la Muerte con mayúsculas como un personaje literario" (Retahílas, p.23) a quien "la cara no se le veía, se la tapaba el ala del sombrero muy grande, negro, parecía medieval,..."(Retahílas, p.27). Esa extraña visión le da referencias para orientarse y poder llegar a la casa de la abuela, cuya agonía ocupa toda la noche, que es también el tiempo de duración de la novela. Pero lo más importante es que esa referencia fantástica auspicia un tipo de narrativa flexible que combina el recurso de libre asociación y de movimiento dentro del tiempo discontinuo que estructura la novela. Como ya mencionamos, comienza luego un contrapunto entre los narradores que se inicia con un discurso rememorativo y va ascendiendo hasta configurar una verdadera poética sobre el acto de narrar y la necesidad de interlocutor. Sin embargo, al final de la novela Martín Gaité vuelve a estar preocupada por dar un marco de referencia temporal que fractura este efecto: la mención al amanecer y a la edad de la protagonista trae al lector al mundo positivo y manifiesta, una vez más, la tensión que se traduce entre el deseo de evasión y la necesidad de estar atento a la realidad. La crítica ha ido más lejos al condenar ese empeño de la autora en sujetarse al mundo de la experiencia. Para Gullón, la última línea del texto, aquella en que Eulalia muestra "a la luz cruda de la lámpara su verdadera edad: cuarenta y cinco años" (Retahílas, p.234) es una "intrusión autorial" ya que "el narrador

destruye de un plumazo, con dos adjetivos" - cruda y verdadera -, "lo que el texto fue lentamente construyendo".⁸

I. 3. Narrativa "tanathos" y narrativa "eros"

Durante diez años -entre el '73 y el '83- Martín Gaité estuvo trabajando en El cuento de nunca acabar, obra que puede ser considerada su poética personal, la fusión de sus experiencias de vida y su concepción del acto de narrar. No es nuestra intención entrar con profundidad en el estudio de este ensayo fundamental para la comprensión de su obra, pero sí queremos hacer hincapié en un concepto que constituye otro eje importante para este trabajo: se trata de la dialéctica entre las narrativas "tanathos" y "eros", que la autora define así:

Llamo narración cerrada o "tanathos" a la que produce la muerte del interlocutor, a la que cae sobre él como un alud que no admite controversia. (...) La narración "tanathos" nunca pretende rectificar ni transformar aquello que enuncia, pero exige indefectible aceptación. Es siempre una salmodia unilateral quejumbrosa y se caracteriza por complacerse en la irreversible fatalidad de los males para los que no admite drenaje. Cualquier solución sugerida le parece ofensiva a quien recibe la sugerencia, síntoma de incompreensión. (...)

Frente a este tipo de narraciones (de reproches, de enfermedades, de enaltecimiento de la propia conducta, de enunciación de problemas sin analizar, de autocompasión o de dicitario), llamo narración abierta o narración "eros" a la que es capaz de producir placer, aunque tenga por tema un argumento triste. A

⁸ Ricardo Gullón, "Retahila sobre Retahillas" en From Fiction to Metafiction, p. 315

la que despierta amor, divierte, enseña y consuela. Porque nos deja entrar en ella. (El cuento de nunca acabar, p. 249)

Ambos conceptos, vinculados al proceso de elaboración del texto y a la posibilidad de encontrar o no un interlocutor para ese texto, estarán plasmados a lo largo de la obra de Martín Gaité. Señalaremos brevemente cómo su propia definición se aplica a un movimiento ascendente dentro de su narrativa, configurando una evolución que va de "tanathos" a "eros" y que acompaña su camino hacia la comunicación y la búsqueda de identidad.

Durante los años 50 y 60, Martín Gaité refleja en sus textos Entre visillos y Ritmo lento su concepción respecto de la imposibilidad de comunicación. La primera es una novela que se construye en torno a la llegada de un profesor de alemán - Pablo Klein - a una ciudad de provincias donde la rutina, la hipocresía y la falta de ilusiones gobiernan la vida de sus habitantes. La presencia de este personaje servirá para hacer evidente la oposición entre la mirada "de afuera", franca y no convencional, y la mirada que transcurre entre los "visillos" del título. Pero a pesar de que la mirada de Pablo capta las ataduras e insatisfacciones propias del contexto social, él mismo tiene dificultad de superar la mediocridad que lo rodea. Encontramos, entonces, un texto que se detiene en la fotografía de personas que no reflexionan sobre su condición, que no evolucionan en su capacidad de comunicarse, y que se quedan en la medianía de creer que Madrid es el remedio a su frustración provinciana. Gonzalo Sobejano

enfatisa este último aspecto al incluir a Entre visillos en esa "línea de novelas crítico-realistas sobre la estrechez provinciana que tuvo su exponente supremo en *La Regenta*"⁹ al tiempo que destaca la "atinada sencillez" con que la autora hace sentir la "angosta existencia" de la burguesía de provincias. Coincidentemente, Sanz Villanueva hace hincapié en lo que tiene en común este texto, "salvadas todas las distancias, con la gran novela de la vida provinciana española *La Regenta*" y destaca los "planteamientos y recursos modestos" de la obra de Carmen Martín Gaité que producen "una aplastante sensación de sencillez".¹⁰ "Atinada" o "aplastante", lo cierto es que la "sencillez" que ambos críticos mencionan es un elemento fundamental a la hora de retratar la mediocridad sin altibajos de personajes inmersos en esa falta de comunicación a que hicimos referencia al inicio de este párrafo

Ritmo lento, a su vez, es una novela que se estructura en torno al discurso autocompasivo de su protagonista, David Fuente. El diario que David se empeña en llevar sirve para registrar su experiencia de convivir con la locura y la necesidad de reflexionar sobre su situación. La narrativa "tanathos" está aquí vinculada a la construcción de un personaje desadaptado del que la autora no logra desgarrarse.

9 Gonzalo Sobejano, Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido). Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, p. 496. No es casual la mención de La Regenta en este contexto: veremos más adelante, en el análisis de La Reina de las Nieves, la importancia que esta obra tiene en la caracterización del personaje del padre del protagonista. (Cap. II. 1. b.)

10 Santos Sanz Villanueva, Historia de la novela social española (1942-1975). Madrid, Alhambra, 1980, p. 374

A lo largo de la lectura de esta novela podemos observar cómo la narración de David responde a las características señaladas posteriormente en El cuento de nunca acabar (1983). En dicho ensayo, la autora elabora una clasificación de las narraciones y define la "narración quejumbosa donde el narrador aguza todas sus dotes de ingenio y mala fe para conseguir aparecer enaltecido en su condición de víctima, de prisionero de la fatalidad. Entre las narraciones de este tipo se destaca la del perezoso" (El cuento de nunca acabar, p.53). Más adelante le dará el nombre de "tanathos" a este tipo de narración (El cuento de nunca acabar, p. 249). La narración de David conserva tales características a pesar de que se vislumbra su intención de alejarse de ese esquema: "Le digo (a Lucía) que todo consiste en no pensar tanto en uno mismo, y en procurar tener algo de paz" (Ritmo Lento, p.77), o "Buscar con acierto en los problemas psicológicos propios y ajenos es algo tan atrayente como peligroso, y puede condenar para siempre a la estéril contemplación de uno mismo. Pero para pensar así he tenido que verme en manos de psiquiatras". (Ritmo Lento, p.187). No obstante estas consideraciones, el texto nos muestra que David está irremediamente condenado a permanecer en el universo "tanathos".

Pero no hay novela de Martín Gaité que refleje mejor que Fragmentos de interior (1976) el concepto de narrativa "tanathos", ya que sus personajes se mueven viciosamente en un mundo donde la comunicación o el arraigo resultan imposibles. La llegada de Luisa, una muchacha de

provincias, a servir en una casa de familia de clase media de Madrid servirá como pretexto para que, como lectores, participemos de la destrucción de cada uno de los personajes de ese entorno. Así, Agustina Sousa, patética en su soledad, nos presenta el mejor paradigma de narradora "tanathos" al convertirse, según la caracterización de su propia hija, en un ser de "narración única". Con desgarradora objetividad la joven dice que

existen seres de narración múltiple y otros de narración única y éstos son los que se pasan la vida pintando el mismo cuadro, escribiendo el mismo libro, haciendo el mismo viaje o contando la misma historia desde que nacen hasta que se mueren. Y decía que su madre era el ejemplo más típico de narración única que se podía encontrar. (Fragmentos de interior, p.54)

Obsesionada por Diego, su ex marido, Agustina pasa los días empeñada en recuperarlo: escribe cartas que él no lee, intenta llamarlo y no es atendida, en fin, todo intento de comunicación resulta un fracaso. Finalmente, los excesos de su narración "tanathos" conducen al personaje a su propia muerte, ya que se suicida después de haber comprobado que su único interlocutor - Diego - está perdido inexorablemente.

Diego, por su parte, es un escritor frustrado que se ha pasado la vida intentando escribir una novela de la que sólo le salen "posibles comienzos". Sus observaciones sobre el acto de narrar prefiguran aquellas en las que Martín Gaité se explayará en El cuento de nunca acabar. Le cuesta admitir que no tiene ninguna historia para contar, y cada vez que se decide a escribir seriamente se enfrenta con la realidad de su impotencia:

"La situación de empezar era siempre la misma" leyó en un folio rayado escrito a mano. Rebuscar esforzadamente en el interior de uno mismo, después de muchas horas de debatirse en una yerma sábana de hastío y decir con una especie de reiterada compunción: "Hay que hacer algo, hay que hacer algo por salir..." (Fragmentos de interior, p.69)

Volvió a leerlo, le gustaba, como otros que había ido seleccionando, pero se trataba de fragmentos aislados y lo difícil estaba en la vertebración de unos con otros, en la estructura. Se confesó, mientras lo doblaba, que la relectura de aquellas palabras antiguas le producía una paralizante delectación y que volver a guardar un folio releído era como volver a ungir un cadáver con bálsamos usuales para que no se pudriera del todo, mero expediente de emergencia" (Fragmentos de interior, p.135)

Muerte del narrador y muerte del interlocutor son la constante de esta novela. En el caso de Luisa, la joven criada del interior que llega a Madrid en busca del director de cine que la sedujo durante un verano, la incomunicación vuelve a hacerse evidente en las cartas que ella le escribe y que él nunca se interesa en ir a buscar. Y esa historia de amor no correspondido que se manifiesta en el desinterés total del interlocutor coloca en un mismo plano a Luisa y a Agustina, ya que ambas han escrito cartas que nunca fueron abiertas. Así, vemos de manera concreta un estilo que se caracteriza por explicitar la narración "tanathos" a partir de los personajes y de la forma de la repetición, forma fundamental para reforzar dicho concepto de narrativa.

Los textos comentados hasta aquí tienen como eje estructurador la creencia en la imposibilidad de comunicación y el desarraigo del hombre contemporáneo. Entre visillos y Fragmentos de interior reflejan en

forma especular la misma falta de conciencia: tanto la mirada de afuera hacia adentro (Pablo en Entre visillos), como la de adentro hacia afuera (Luisa en Fragmentos de interior) nos confrontan con la dilaceración dentro de la narrativa denominada "tanathos". En el mismo sentido, la locura de David en Ritmo lento no le permite dar el paso para salir de la auto-compasión, aunque sus reflexiones manifiesten cierto interés por trascender esa situación.

El paso adelante parece ser el germen de Retahílas y El cuarto de atrás, novelas que se estructuran en torno a la necesidad de un interlocutor participativo y a la creación de una narrativa "eros".

Eulalia, en Retahílas, nos da los elementos que configuran el proceso de transformar una narrativa "tanathos" en "eros":

Y con esto de convertir el sufrimiento en palabra no me estoy refiriendo a encontrar un interlocutor para esa palabra, aunque eso sea, por supuesto, lo que se persigue a la postre, sino a la etapa previa de razonar a solas, de decir: "¡Ya está bien!", encender un candil y ponerse a ordenar tanta sinrazón, a reflexionar sobre ella (...) o sea que consiste en lograr ver el propio sufrimiento como reflejado enfrente, fuera de uno, separarse a mirarlo y entonces es cuando se cae en la cuenta de que el sufrimiento y la persona no forman un todo indisoluble, de que se es víctima de algo exterior al propio ser y posiblemente modificable (...) y en ese punto de desdoblamiento empieza la alquimia, la fuente del discurrir, ahí tiene lugar la aurora de la palabra que apunta y clarea ya un poco aunque todavía no tengas a quien decírsela, y luego, ya sí, cuando se ha logrado que madure y alumbre y caliente (...) entonces lo ideal es que aparezca en carne y hueso el receptor real de esa palabra, pero antes te has tenido que contar las cosas a ti mismo, contárselas a otro es un segundo estadio, el más agradable, ya lo sé, pero nunca se da sin mediar el primero, o bueno, puede darse, pero mal. (Retahílas, p.188)

Retahílas, acuñada en los moldes de la oralidad, prefigura el concepto de que la narrativa conforma el mundo, vertido posteriormente en El cuento de nunca acabar.¹¹ Para Eulalia, "al hablar perfilamos, inventamos lo que antes no existía, lo que era puro magma sin encarnar, verbo sin hacerse carne, lo que tenía mil formas posibles y al hablar se cuaja y se aglutina en una sola y única, en la que va tomando" (Retahílas, p. 98). El acto de narrar se configura entonces como una manera privilegiada de construir el mundo y, por extensión, la propia identidad, siempre que se mantenga dentro de los parámetros de vitalidad y creación que caracterizan a la narrativa "eros" y sea capaz de superar el universo de "tanathos". Coincidentemente - y si por un momento preferimos dejar de lado esta terminología propia de la autora - observamos que la novela ha sido calificada de "ardoroso testimonio de la necesidad de entusiasmo en tiempos de omnipresente aburrimiento".¹²

El cuarto de atrás, por otra parte, da un paso más en tal caracterización al atribuirle al narrador la capacidad de inventar a su interlocutor. Partiendo de la premisa de que escribir es un acto solitario, Martín Gaité supera la concepción "tanathos" de la imposibilidad de comunicación y concibe la narrativa como un acto creador, independiente de oyentes

11 "Nombrar es sacar los asuntos del caos, del no ser. El primer gran cuento, el de la creación, consistió en acotar un magma de tiempo, parcelario en semanas. Y dentro de cada una de ellas ir nombrando lo que encerraba" (El cuento de nunca acabar, p. 31)

12 Sobejano, op. cit. p. 501

ideales.¹³ Esta novela, que consideramos clave para la perspectiva que señalamos, se constituye en un hito al explorar la totalidad de la biografía literaria de la autora e intentar conducirnos a una mejor comprensión de su trayectoria.

Como ya se mencionó, el misterioso hombre de negro, personaje de El cuarto de atrás y lector de toda la obra de Carmen Martín Gaité, critica su falta de coraje por apartarse del camino de los sueños y permanecer ligada al mundo positivo. Este personaje tiene, además, la función de permitirnos acceder al flujo de conciencia de la autora, que aparece en los momentos de silencio durante el transcurso de la conversación. Así, el texto registra no solamente el diálogo entre ambos personajes sino también el discurrir del pensamiento de la escritora, lo que coloca al lector en la posición privilegiada de ser el interlocutor acabado de la obra.

Catorce años después y luego de escribir los cuentos maravillosos que ya mencionamos - El castillo de las tres murallas, El pastel del diablo y Caperucita en Manhattan - Martín Gaité nos ofrece Nubosidad variable (1992), una obra de madurez donde parecen estar sintetizados los temas desarrollados a lo largo de su trayectoria.

La casualidad - o "brecha en la costumbre", como la llamaría la autora¹⁴- hace que dos amigas de la infancia se reencuentren después

¹³ En este sentido es interesante señalar lo que afirma en El cuento de nunca acabar: "Al interlocutor hay que buscarlo por otros pagos. O simplemente soñarlo, lo cual significa ponerse a escribir de verdad" (p.183)

¹⁴ "Brechas en la costumbre" es el título de la conferencia que la autora pronunció en 1990 con motivo de un simposio sobre literatura fantástica y en donde señala su preferencia por tal expresión para

de treinta años y que, a partir de ese encuentro, se inicie entre ellas una correspondencia que raramente llegará a destino pero que servirá para que ambas recuperen su infancia y adolescencia, superen sus frustraciones amorosas e inicien un proceso de reconciliación consigo mismas.

Pero además de esta función, la correspondencia no enviada relativiza la importancia del interlocutor al convertir a ambas protagonistas en narradoras que, a solas y cada una por su lado, se dedican a comprender el mundo y su propia historia a través de una narrativa insertada completamente en el universo "eros".

Sofía Montalvo es un ama de casa, madre de tres hijos, y está casada con un ejecutivo exitoso que le reprocha, entre otras cosas, que "seguir leyendo Cumbres borrascosas es quedarse enquistada" (Nubosidad variable, p.17). Pero Sofía no lee solamente novelas góticas, aunque ésta en particular forma parte de su historia y será citada varias veces a lo largo de la novela. Sofía lee de todo: desde Fernando Pessoa a Patricia Highsmith y también escribe, porque, como ella reflexiona:

... todo en el fondo es cuestión de palabras, de combinarlas, de jugar con ellas, es lo que tiene la literatura, que dicen que se acaba por culpa de los vídeos, pero eso no cuela, es un disparate, la gente sigue loca por inventar escritos que convezan de algo o emocionen, aunque sea mentira...(Nubosidad variable, p.162)

Así, Sofía descubre que "desde que me he puesto a escribir, mi vida ha dado un giro copernicano" (Nubosidad,p.71), porque "escribir me

sacaba del infierno" (Nubosidad, p.125) y que "no hay mejor tabla de salvación que la pluma" (Nubosidad, p.210). Agarrada a esa tabla de salvación, Sofía le cuenta a su amiga las cosas que han pasado en los años que las separan, y al hacerlo reflexiona que "en el fondo, no se ama ni se habla ni se escribe para convencer a nadie de nada, sino para convenirse uno a sí mismo de que sigue en forma y aún puede permitirse acrobacias que pongan a prueba el cuerpo, la mente, y sobre todo la relación acompasada entre uno y otra". (Nubosidad, p.142) Narrando, entonces, es como Sofía comprende su propia historia y se conoce a sí misma.

Su amiga Mariana León es una psiquiatra de moda, especialista en involucrarse en historias de amores imposibles, que escapa de Madrid y se refugia en un hotel en Cádiz para escribir un ensayo sobre el erotismo. Agobiada por tal tarea, descubre que las cartas que le prometió a Sofía, cartas que nunca envía, se convierten "en lo más urgente del mundo, pero también lo menos obligatorio", porque son cartas "porque sí, sin tener de antemano el borrador en la cabeza, porque te sale del alma, porque te apetece muchísimo" (Nubosidad, p.20). De esa manera, Mariana comprende que será a través de la narrativa y no de la investigación como logrará conformar el mundo.

Nuevamente el viaje de "tanathos" a "eros" se ha concluido, y el resultado será la novela que estamos leyendo, escrita a modo de collage cuando ambas amigas finalmente se encuentren y se entreguen, furiosa-

mente, a la tarea de intercambiarse sus respectivas narraciones. El texto se construye reflejando ese proceso al presentar, intercaladas, las cartas que las dos mujeres redactan y que sólo en el encuentro final llegan a destino.

I. 4. La Caperucita en Manhattan

A pesar de ser anterior a Nubosidad variable (1992) es preciso que nos detengamos en una novela breve que Martín Gaité publicó en el '90, y que de alguna manera prefigura el texto objeto de esta disertación al utilizar la temática del cuento de hadas para configurar una narrativa de la experiencia. Se trata de Caperucita en Manhattan, su versión urbana, contemporánea, de la célebre "Caperucita Roja", tan estudiada, disecada e interpretada desde las perspectivas más diversas.

En un ensayo titulado "El Gato con Botas" incluido en El cuento de nunca acabar, Carmen Martín Gaité hace una referencia indirecta al cuento de Caperucita Roja escrito por Perrault y sostiene que tanto "Pulgarcito" como "Piel de Asno" como "Cenicienta" "llevan implícito un final feliz" cosa que no sucede con Caperucita, "y para eso a Caperucita algunas versiones posteriores la sacan del vientre del lobo sana y salva, que eso sí que es un pegote" (El cuento de nunca acabar,

p.124). Pegote o no, cuando Martín Gaité decide brindamos su versión de la Caperucita encontramos, además del final feliz, o "Happy End" como ella lo llama, una serie de elementos que transforman el mencionado cuento en otra historia.¹⁵

Caperucita en Manhattan es la historia de Sara Allen, una niña de diez años que vive inmersa en sus lecturas y cuya única ilusión es ir a visitar a su abuela a Manhattan y llevarle una tarta de fresa, especialidad de su madre. Su vida transcurre oscuramente en un barrio de Brooklin, bajo el control de un padre ignorante y de una madre que se complace en ver sufrir a los demás. La abuela, por el contrario, es una ex-cantante de *music-hall* que se ha casado varias veces y cuyo nombre artístico –"Gloria Star"– refleja su personalidad chispeante y vivaz. Naturalmente hay un lobo en la historia, pero éste lo es sólo de nombre: Mr. Edgar Woolf¹⁶, es el dueño de la mayor y más famosa pastelería de Central Park (llamada "El Dulce Lobo") y, aunque es multimillonario, su riqueza no lo ayuda a sobrellevar la soledad que lo acompaña desde siempre. Últimamente está obsesionado por obtener la receta de una tarta de fresa que supere la que sus pasteleros no consiguen perfeccionar. Niña-Caperucita, padre, madre, abuela y lobo ya

15 Anticipando la aparición de este libro, Martín Gaité cuenta la historia argumental de su Caperucita como parte de las conferencias pronunciadas en Buenos Aires durante la Semana del Autor a ella dedicada. Allí se expresa enfáticamente a favor de los finales felices: "...Me parece que ya está uno harto de novelas que no tengan un "happy end". Yo, realmente, estoy harta. La vida no tiene nunca "happy end". ¡Haced alguna novela que tenga "happy end"!" en Martinell Gifre, Emma, ed., Carmen Martín Gaité, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1993, p. 83

16 Nótese que la grafía de "lobo" en inglés es "WOLF", aunque su pronunciación coincide con el nombre que la autora da al personaje, "WOOLF" (wúlf).

serían suficientes elementos para reconstruir el cuento, pero Martin Gaité nos regala el personaje de Miss Lunatic para darle una vuelta de tuerca mágica a su historia. Porque Miss Lunatic, imagen contrapuntística de la Estatua de la Libertad, aparece no sólo para devolverle los sueños y las ilusiones a Sara, sino también para ser su interlocutora, y ya sabemos lo que esto significa para la autora.¹⁷

Sara Allen nos es presentada como "una niña pecosa de diez años que vivía con sus padres en el piso catorce de un bloque de viviendas bastante feo, Brooklin adentro" (Caperucita en Manhattan, p.15). Su identificación exterior con Caperucita estriba en que cuando iba de visita a casa de su abuela, su madre "le ponía un impermeable rojo de hule, lloviera o no, y le daba la cesta tapada con una servilleta de cuadros blancos y rojos. Debajo de aquella servilleta iba la tarta" (Caperucita en Manhattan, p.47).¹⁸ Pero lo que realmente caracteriza a esta Caperucita es su obsesión con la libertad. Sus primeras lecturas - "Robinson Crusoe al alcance de los niños ... Alicia en el País de las maravillas ... y Caperucita Roja" (Caperucita en Manhattan, p.22) - le dan pie para que la niña construya su propia poética del cuento infantil:

Sara, antes de saber leer bien, a aquellos cuentos les añadía cosas y les inventaba finales diferentes. La viñeta que más le gustaba era la que representaba el encuentro de Ca-

17 Recordemos los conceptos vertidos en La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas, y El cuento de nunca acabar.

18 Bien diferente es la presentación de Caperucita en el original de Perrault: "Érase una vez una niña de Pueblo, la más bonita que se pudo ver jamás; su madre estaba loca con ella, y su abuela más loca todavía. La buena mujer encargó una caperucita roja para ella, que le sentaba tan bien, que por todas partes la llamaban Caperucita roja". (Charles Perrault, "Caperucita roja" en Cuentos de antaño, Madrid, Anaya, 1983, p.113)

perucita Roja con el lobo en un claro del bosque; cogía toda una página y no podía dejarla de mirar. En aquel dibujo, el lobo tenía una cara tan buena, tan de estar pidiendo cariño, que Caperucita, claro, le contestaba fiándose de él, con una sonrisa encantadora. Sara también se fiaba de él, no le daba ningún miedo, era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie. El final estaba equivocado (...) Lo que menos le gustaba a Sara eran los finales". (Caperucita en Manhattan, pp.22-23)

Todo es posible en esta Caperucita tan particular: la acción no transcurre en el bosque típico del cuento, pero los desplazamientos en el metro desde Brooklin a Manhattan, las caminatas por el Central Park y la presencia permanente de la topografía de Nueva York le confieren una dimensión tan laberíntica como la de cualquiera de esos bosques. Asimismo, como en el cuento de Perrault, la niña se distrae en el camino a casa de su abuela, sólo que esa distracción obedece al deseo de ver el Central Park y disfrutarlo sola, sin la compañía fastidiosa de su madre.

En el parque se produce el encuentro de la protagonista con el lobo. De allí surge que, a diferencia del lobo convencional, Mr. Woolf no quiere comerse a Sara ni seducirla, sino que su inmediato objeto de deseo se ha transformado en la original tarta de fresa, cuya receta la niña le promete al llegar a la casa de la abuela, ya que Mr. Woolf ha estado obsesionado tratando de mejorar ese producto que desprestigia su famosa pastelería. Y si bien es cierto que éste se vale de una estrategia para llegar antes a dicha casa (la manda a recorrer Manhattan en limousine), el motivo es bien diferente del del cuento ori-

ginal: el nombre de Gloria Star ha evocado en el lobo un amor de juventud, el único que ha sentido en su vida, y la urgencia por comprobar la reaparición de semejante milagro justifica el pequeño engaño a la niña. Demás está decir que cuando Sara llega a la casa de la abuela, sorprende a ambos personajes en un idilio que ha comenzado sin su presencia y que prefigura el "Happy End" del que hablábamos al principio.

Hasta aquí todo parece indicar que se trata de una novela donde "el desplazamiento artificial (del cuento de hadas) para convertirlo en narración verosímil se encuentra estrechamente vinculado con la parodia".¹⁹ Pero si evitamos clasificar el texto como paródico es, entre otras cosas, porque la autora, al introducir el personaje de Miss Lunatic, desea conservar el clima de magia que caracteriza a los cuentos de hadas. Así es como nos presenta a dicho personaje:

... una mujer muy vieja, vestida de harapos y cubierta con un sombrero de grandes alas que le tapaba casi enteramente el rostro. (...) Sabía leer el porvenir en la palma de la mano, siempre llevaba en la faltriquera frasquitos con ungüentos que servían para aliviar dolores diversos, y merodeaba indefectiblemente por los lugares donde estaban a punto de producirse incendios, suicidios, derrumbamientos de paredes, accidentes de coche o peleas. Lo cual quiere decir que se recorría Manhattan a unas velocidades impropias de su edad. (...) Era la famosa Miss Lunatic. Por ese apodo se la conocía desde hacía mucho tiempo, y sus extravagancias la habían hecho alcanzar una popularidad rayana en la leyenda. (Caperucita en Manhattan, pp.86-89)

¹⁹ Northrop Frye llama "desplazamiento" al "ajuste de las estructuras de las fórmulas a un contexto apenas creíble" en La escritura profana, op.cit., p. 47

Aunque ese clima misterioso que rodea la existencia de Miss Lunatic la transforma en personaje apto para poblar el universo de los cuentos de hadas, su función específica dentro de nuestra novela trasciende esa caracterización: ella será la gran interlocutora de Capercita y, cuando la niña descubra su verdadera identidad, Miss Lunatic se transformará en el espíritu de la Estatua de la Libertad, en una madame Bartholdi que la ha estado esperando durante más de un siglo para continuarse en ella y que le enseñará a no tener miedo de nada, pero fundamentalmente, a no tener miedo de la Libertad (Capercita en Manhattan, pp.138-140).

Esa calidad tan preciada del interlocutor en los cuentos de hadas ya ha sido tratada con detalle por la autora. Como aclara en El cuento de nunca acabar:

...los héroes del cuento infantil siempre acaban encontrando eco y audiencia en alguien que providencialmente surge en el momento más oportuno, dentro del relato mismo. Ese momento de la aparición del interlocutor apto para recoger las cuitas del protagonista es el más significativo (...). Poco le importa al niño que este interlocutor providencial aparezca por vía verosímil o fantástica, ni que revista o no forma humana; puede pertenecer al reino de los seres fabulosos, al reino animal, al vegetal o incluso al mineral. Estoy por decir que cuanto más irreal sea la presencia del interlocutor, mayor carga poética y más prestigio adquiere esa retahíla narrativa que ha provocado en el héroe del cuento, prestigio del que se contagia el interlocutor mismo. (El cuento de nunca acabar, pp.89-90)

El encuentro entre Sara y Miss Lunatic en el metro de Nueva York obedece a las regias antes descritas. La niña está llorando sola,

ignorada por los transeúntes, cuando Miss Lunatic se detiene a mirarla y siente que se emociona porque "le recordaba muchísimo a la Caperucita Roja dibujada en una edición de cuentos de Perrault que ella le había regalado a su hijo, cuando era pequeño" (Caperucita en Manhattan, p.120).

Ambos personajes viven una serie de aventuras que culminan en la revelación final de Miss Lunatic. Junto con las instrucciones para encontrar el pasadizo secreto que conduce a la Estatua de la Libertad, Miss Lunatic da a la niña una moneda antigua a modo de contraseña para acceder a éste junto con un mensaje escrito para que Sara lo lea más adelante. Las palabras finales de la novela anuncian el contenido de ese mensaje y nos muestran a Caperucita siendo literalmente absorbida por "una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad" (Caperucita en Manhattan, p.205). El "Happy End, pero sin cerrar" como lo quiere llamar Martín Gaité (Caperucita en Manhattan, p.195) nos permite vislumbrar un final feliz "sin pegote", un final feliz donde la narrativa "eros", aquella "que despierta amor, divierte, enseña y consuela; porque nos deja entrar en ella" (El cuento de nunca acabar, p.249), ha ido creciendo hasta transformarse en la verdadera protagonista de la historia.

Mencionamos anteriormente nuestra resistencia a calificar este texto como una mera parodia del cuento original. Es verdad que Martín Gaité presenta aquí una suerte de subversión de algunos personajes

de los cuentos de hadas, en particular, las mujeres ancianas, eternamente representadas como brujas malvadas o abuelitas indefensas. En contraposición, las dos ancianas de esta novela son mujeres sabias que, a su manera, encaminan a la protagonista en la búsqueda de su libertad. Pero creemos que estos y otros "desvíos"²⁰ tienen como objeto recrear la obra, conformaría en el sentido de lo que Sant'Anna denomina "estilización". La intención de Martín Gaité no se opone a aquella de los hermanos Grimm, aunque la autora sostenga su desdén por la escena de la salvación final que éstos agregaron al cuento original de Perrault. Después de todo, como observa Bruno Bettelheim, "si todas las variantes de "Caperucita Roja" terminaran como la de Perrault, deberíamos haber relegado este relato al olvido"²¹. El tema central de este cuento es el de "renacer en un plano superior"²². Tanto Caperucita como Sara Allen han nacido dos veces, la primera niña al salir ilesa del vientre del lobo, la otra al conocer el significado de la palabra libertad.

20 Como los llama Sant'Anna en Parodia, paráfrase & cia., São Paulo, Ática, 6a. ed, 1998

21 Bruno Bettelheim, Psicoanálisis de los cuentos de hadas, Barcelona, Crítica, 1997, p.235

22 Bettelheim, *op.cit.* p.251

II. POSIBLES CAMINOS PARA UNA LECTURA DE LA REINA DE LAS NIEVES

Para adentrarnos en el análisis de La Reina de las Nieves es preciso que la caractericemos como una novela de búsqueda de identidad. Atrás quedó la contradicción entre el mundo positivo y la fantasía como deseo de evasión, atrás quedó la narrativa "tanathos" y la temática recurrente sobre la imposibilidad de comunicación. Esta novela es paradigma de narrativa "eros", vital en su capacidad de narrar para construir el mundo, creadora en su aptitud privilegiada de conformar la identidad perdida de su protagonista.

En "El Evangelio según Marcos" Borges afirma "que los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares Mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota".²³ Estas dos historias que, según Borges, se vuelven a narrar una y otra vez, configuran el eje estructurador de la Anatomía de la crítica de Northrop Frye, texto que hemos escogido como base teórica del presente trabajo.

²³ Jorge Luis Borges, "El Evangelio según Marcos" en El Informe de Brodie, Buenos Aires, Emecé, 1970, p.133. Al respecto Frye agrega: "La Crucifixión es un episodio de la epopeya bíblica. Borges sugiere claramente que el "romance", en su totalidad, proporciona una epopeya paralela en que los temas de naufragio, piratas, islas encantadas, magia, reconocimiento, pérdida y recuperación de la identidad, ocurren constantemente". (Northrop Frye, La escritura profana, op.cit. p.26)

De la mano de Frye, entonces, creemos que es válido considerar a La Reina de las Nieves como una combinación de "romance" e ironía, modos ficcionales que dicho autor estudia exhaustivamente en su Anatomía de la Crítica y que nosotros pretendemos explorar en esta disertación.

Tomando como base la Poética de Aristóteles, quien distingue las obras de ficción según los diferentes niveles de los personajes que en ellas aparecen - mejores, peores o a nuestro mismo nivel - Frye opta por dar a esa visión otra dimensión y formula una clasificación de los modos ficcionales de acuerdo al poder de acción del héroe: mayor, menor e el mismo que nosotros. Así encontramos que el héroe del "romance" es aquél superior en grado a los demás hombres y al propio medio ambiente y que se mueve en un mundo prodigioso, no gobernado por leyes naturales. Por otro lado, el héroe del modo irónico es aquél inferior a nosotros en poder o inteligencia y que se mueve en un mundo de frustración o absurdo, menoscabándose a sí mismo. De este modo, el término ironía denota una técnica de parecer menos de lo que se es que, en literatura, se transforma en una técnica de decir lo menos y de significar lo máximo posible. Asimismo, en este primer ensayo "Teoría de los modos", Frye revisa la ficción europea e identifica históricamente dichos modos, localizando al "romance" en la época premedieval y hasta el Renacimiento y al modo irónico en la literatura

de los últimos 100 años, aunque posteriormente, en La escritura profana sostenga que:

"Durante épocas culturales de variada extensión, los escritores mejoran y se refinan con respecto a sus predecesores, hasta el punto en que no parece posible una mejora ulterior. Entonces se desgastan las convenciones, la literatura entra en una fase de transición en la que se desecha una parte de la carga del pasado y la literatura popular, teniendo como centro el "romance" , vuelve nuevamente al primer plano."²⁴

Tal vez este movimiento también se dé dentro de la obra de Martín Gaité y nuestra novela sea el punto culminante de ese retorno, y tal vez el "romance" sea el mejor modelo de lo que la autora denomina narrativa "eros". Lo cierto es que no podemos caracterizar a La Reina de las Nieves sólo como "romance" , aunque contenga muchos de los elementos que configuran tal modo, sino que debemos pensarla también en sus rasgos irónicos, rasgos que se dan fundamentalmente en la composición del personaje principal.

Combinando ambos modos, entonces, intentaremos acompañar a Leonardo en tal derrotero y nos detendremos en dos vertientes que hemos escogido como eje de nuestra lectura: por un lado, la relación entre la construcción del personaje y las formas narrativas y, por otro, su trayectoria en los espacios.

²⁴ N. Frye, La escritura profana, op. cit. p. 42

II. 1. RECORRIDO DENTRO DE LAS FORMAS NARRATIVAS

En el "romance" el elemento esencial de la trama es la aventura. Podemos llamar a esta aventura, a este elemento que da forma literaria al "romance", la búsqueda. Sin embargo, esta novela tiene una forma muy particular de búsqueda; no encontraremos aquí héroes valientes ni doncellas amenazadas por dragones u otros infortunios, y la lucha, el combate decisivo, será el más difícil, porque el protagonista deberá enfrentarse a la memoria, a la recuperación de su identidad, a la verdad. Recorrer el camino de la narrativa es lo que le dará las claves de ese descubrimiento. La gran aventura, entonces, consistirá en ir descifrando otras historias para así poder comprender la suya propia. Esa capacidad de descifrar que crece con el texto y a la que, parafraseando a Andersen y a Martín Gaité, nos referiremos como "armar el rompecabezas de la Razón Fría", es la que nos da la medida de la aventura. El objetivo final -recuperar la identidad del protagonista- será la mejor recompensa de semejante búsqueda.

Como en los cuentos, no hay nada mejor que comenzar por el principio, que en este caso, es la primera piedra en el camino, la primera narrativa que Leonardo deberá descifrar si quiere saber quién es. Y también decimos que es el principio porque leer La Reina de las Nieves es atravesar un mundo de ensueño, de vértigo, de búsquedas y encuentros, un mundo de finales felices que ya la autora anticipa al

dedicarle su novela a Hans Christian Andersen, el creador de aquella "Reina de las Nieves" que desde 1844 viene conmoviendo a infinidad de niños - y no tan niños - que se han dejado llevar por la magia de su historia.

Pero como adherimos a la creencia de que "cada escritor crea a sus precursores"²⁵ no nos limitaremos a reconocer los alcances de tal "colaboración", como la propia Martín Gaité la denomina²⁶, sino que acompañaremos a nuestro héroe en su aventura y extenderemos este análisis a otros "precursores" que irán apareciendo a lo largo del texto y que serán explícitamente recreados por la autora al darles una nueva voz en el universo de sus personajes.²⁷

²⁵ Así lo sostiene Borges cuando afirma, "en el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro". Borges, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". *Otras Inquisiciones en Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1977. Vol. II, pp.88-90.

²⁶ La primera parte de la dedicatoria de la novela es "Para Hans Christian Andersen, sin cuya colaboración este libro nunca se habría escrito" (p.8)

²⁷ Por supuesto que no pretendemos entrar en cada uno de ellos, no obstante, y al solo efecto informativo, registramos las referencias literarias e identificamos las páginas como aparecen citadas en *La Reina de las Nieves*: Don Quijote, páginas 53, 161, 177, 178, 242; Cervantes, 177, 237, 238, 304; *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, 237; Ibsen 55, 126, 134, 230; Elida (personaje de *La dama del mar* de Ibsen), 125, 126, 127; *La dama del mar*, 230, 231; Barba Azul, 81 y 95; Walt Whitman, 92; Kafka, 92; Pavese, 92; *El Gato con Botas*, 114 y 115; *El extranjero*, 123, 138, 143, 144 y 145; Camus, 138, 147, 153; Lope, 127; Moreto, 127; Calderón, 127; *Romeo y Julieta*, 132, 133, 134; Shakespeare, 134, 201; Puck, 201; Alfieri, 133, 134; O primo Basilio, 139; La Regenta, 139; Baudelaire, 153; Poe, 153; Bataille, 153; *Blancanieves*, 155; Santa Teresa, 169; Veraine, 171; *La Bella Durmiente*, 174; *La poética del espacio*, 182; Bachelard, 183, 199; *El miedo a la libertad*, Fromm, 208; *Lo sagrado y lo profano*, Mircea Eliade, 210, 211, 215; *El hombre que perdió su sombra*, Chamisso, 217; Cavafis, 218, 311, 314; doctor Jeckill, 234; Moritz, 254, 256, 259; Montaigne, 264; *La Jámpara maravillosa*, Valle Inclán, 272; *Diálogos*, Platón, 274, 289; *Iliada*, 281; Moratín, 300; Faulkner, 304.

II. 1.a. El cuento de Andersen

Antes de entrar en el análisis, sin embargo, creemos que vale la pena recordar de manera sucinta la historia narrada en el cuento de Andersen.²⁸ Al final, no es todos los días que podemos darnos el lujo de rememorar los cuentos de hadas de nuestra infancia.

"La Reina de las Nieves" está compuesta por siete apartados o "historias", en la primera de las cuales se relata cómo un geniecillo "había fabricado un espejo que tenía la propiedad de que todo lo bueno y lo bello que se reflejaba en él disminuía hasta casi desaparecer", mientras que "lo que no valía nada y tenía un aspecto feo resaltaba y se volvía aún más feo".²⁹ Un día, los que asistían a la escuela del geniecillo se habían puesto a jugar con el espejo y lo habían roto mientras intentaban usarlo para burlarse de Dios y de los ángeles. El espejo se partió en "millones o millares de millones de pedazos"³⁰ que cayeron sobre la tierra y muchos de estos pedazos entraron en los ojos de ciertas personas, a quienes el corazón se les convirtió en un trozo de hielo.

En la segunda historia se presenta a los protagonistas: Gerda y Kay, una niña y un niño que disfrutaban de una gran amistad, de los

²⁸ Estamos utilizando la versión de "La Reina de las Nieves" de Hans Christian Andersen que aparece en Cuentos Completos, trad. del danés por Salvador Bordoy Luque y José Antonio Fernández Romero, Vol. I, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 536-582

²⁹ Andersen, op. cit. p. 535

³⁰ Andersen, op. cit. p. 536

cuentos de la abuela de ella y del verano en que comienza la historia. Un día, a Kay le entra uno de los pedazos del famoso espejito en el ojo y su carácter se altera, tornándose agrio y duro. Este cambio coincide con la llegada del invierno y con la aparición de la Reina de las Nieves quien, al final de esta segunda historia, secuestra al niño y lo lleva a su palacio. En las historias tercera a sexta se narran las peripecias de Gerda, la cual sin dudarlo un instante y fiel a su amistad y cariño, sale en busca de Kay apenas nota su ausencia. La niña deambula por varios escenarios y conoce a diversos personajes hasta llegar, ya en la séptima historia, al palacio de la Reina de las Nieves. Allí, en el centro de uno de sus salones vacíos y helados, ve a Kay con "el cuerpo amoratado de frío, mejor dicho, estaba casi negro" jugando al "juego de hielo de la razón" y tratando de formar con unos bloques de hielo la palabra "Eternidad". La Reina de las Nieves le había prometido que si era capaz de hacerlo, sería su propio dueño, le regalaría "el mundo entero y un par de patines nuevos".³¹ El calor de las lágrimas lloradas por Gerda derriten el bloque de hielo que cubre a Kay y disuelven el trocito de cristal que se albergaba en su corazón.

Hecho este paréntesis y continuando con nuestro análisis, podemos constatar que Leonardo Villalba Scribner, el protagonista de la novela de Martín Gaité, es el niño Kay, personaje principal del cuento de Andersen. La identificación entre el personaje ingenuo, de la ino-

³¹ Andersen, op. cit. p. 577

encia, protagonista del cuento de hadas y Leonardo, personaje de la experiencia, refuerza la hipótesis de que esta novela está construida cruzando las formas "romance" e ironía.³²

Y si no es casual este procedimiento de identificación entre ambos personajes, tampoco lo es el hecho de que la autora nos esté contando las dos historias simultáneamente, simplemente porque sabe que una vive en la otra. Ella misma se encarga de aclararlo en su nota preliminar al relatar las peripecias por las que pasó el proceso de creación de este texto y admite que después de una interrupción que duró ocho años, retomar el hilo de la novela no fue difícil: "Casi sin darme cuenta, me fui metiendo otra vez en la tarea, y el argumento revivía. Simplemente porque no estaba muerto" (La Reina de las Nieves, pp.11-12).³³

Y tan vivo estaba que Martín Gaité se permite jugar con el texto de Andersen, transformarlo, "crearlo" a la manera borgeana. Estrictamente, se podría decir que la autora parafrasea de tal modo que resulta difícil saber quién es el verdadero autor del discurso, pues los textos "se confunden como en un juego de espejos".³⁴ Veamos algunos ejemplos para ilustrar tal recreación:

³² Volveremos sobre este tema cuando nos refiramos a Leonardo como personaje irónico en el cap.

II, 1.º g.

³³ En adelante, las citas de La Reina de las Nieves aparecerán registrando sólo el número de página.

³⁴ Y esta es una de las características que Sant'Anna atribuye a la paráfrasis en Parodia, Paráfrase & Cia, op. cit. p. 32 (la traducción es nuestra).

El capítulo IV de la segunda parte se abre precisamente con un párrafo del cuento de Andersen que la abuela leía a Leonardo:

Principiaba el estío; los rayos del dorado sol jugueteaban alegremente en el espacio, inundando al propio tiempo de alegría el corazón de un niño y una niña a quienes la llegada de los días largos colmaba de felicidad. (p.97)

Aproximadamente en la mitad del capítulo aparece otro fragmento de similar longitud en el que se describe la llegada del invierno (p.105) y que, junto con el citado, constituyen los únicos casos en que, según Leonardo, la abuela leía directamente del volumen que manejaba. Una rápida consulta al texto original de Andersen, sin embargo, basta para comprobar la inexistencia de ambos fragmentos. Y así como no todo lo que se incluye aparece efectivamente en el cuento original, vemos que, al contrario, se hace caso omiso de algunos elementos que sí aparecen en el texto danés. En ese sentido notamos cómo, por ejemplo, se desvanece por completo el sentido religioso que Andersen da a su historia así como se ignoran las peripecias de Gerda en busca de Kay.

La primera evocación del cuento de Andersen que surge en nuestra novela ya nos anticipa alguna de las claves que precisaremos para armar el rompecabezas que Martín Gaité nos propone. Así veremos que la nieve, lo blanco, lo helado, la muerte, el olvido, serán piezas fundamentales de este puzzle que, como Kay y como Leonardo, debemos recomponer si queremos llegar al final de la travesía. En el capítulo II de la primera parte, "Celda con luz de luna", encontramos

por primera vez a Leonardo, quien está en la cárcel por un problema de drogas, intentando dialogar con su compañero de celda en una reflexión que el otro no llega a comprender pero que, no obstante, escucha fascinado:

(...) la cárcel no alberga más tiempo que el de tus sueños, por eso tiene forma y es tan blanca, ¡qué blanca es la cárcel! (...) Es el blanco de la nieve, de la luna, el blanco de la nada, nos hemos muerto ya y estamos recordando lo que pasaba antes, contemplándolo a través de un cristal sin sentir nada, como desde la ventana del castillo de hielo adonde arrastró a Kay la Reina de las Nieves. ¡Dios mío, qué cuento aquél! (p.40)

A partir de allí, las referencias al cuento infantil comienzan a formar una trama compacta con el texto. Aún en la primera parte, el niño Kay se infiltra en la historia desde la mirada de la muchacha pelirroja -ex amante de Leo y compañera de oscuridades- quien al ir a buscarlo a la cárcel le recuerda los momentos compartidos y le confiesa su curiosidad por los sueños que él solía contarle y que a ella le causaban gracia porque lo consideraba "completamente loco", aunque "en el fondo quería saber la razón de aquellas fantasías", aquellos sueños donde aparecía "una señora que no sabías si era tu madre o tu novia" y que él llamaba la Reina de las Nieves (p.62).

Ni Ángela - la muchacha pelirroja - ni Julián - el compañero de celda - entienden el discurso de Leo. Ella busca razones para "aquellas fantasías", mientras que el otro se limita a dejarse cautivar por un universo que le es ajeno pero que sin embargo necesita para sobrevivir en la sociedad carcelaria que lo rodea. Para ambos Leo

"está loco" (pp.31 y 62), y es de esta incomprensión que surge un elemento importante a la hora de caracterizar a nuestro protagonista: Leonardo está inmerso en un cuento de hadas -dijimos que él es Kay - y si los otros no lo entienden es porque no han podido captar esa identificación.

Bruno Bettelheim, desde su posición psicoanalítica, imprime una causalidad en el cuento de hadas que consideramos importante para nuestro rompecabezas:

El cuento no hace referencias, de modo plausible, al mundo externo, aunque empiece de manera realista e invente personajes cotidianos. La naturaleza irreal de esas historias (...) es un mecanismo importante, ya que pone de manifiesto que el cuento de hadas no está interesado en una información útil acerca del mundo externo, sino en los procesos internos que tienen lugar en un individuo.³⁵

Sin intentar agotar la lectura del texto entendiéndola como una expresión del inconsciente del autor, consideramos válida la interpretación psicoanalítica en la medida en que asigna al cuento la función de tener significados variables y de acompañar al individuo en su evolución psicológica. Según Bettelheim,

El significado del cuento es distinto para cada persona y distinto para la misma persona en momentos diferentes de su vida. El niño extrae un significado distinto del mismo cuento según sus intereses y necesidades del momento. Si tiene oportunidad, vuelve a la misma historia cuando está listo para elaborar viejos significados.³⁶

³⁵ Bettelheim, op.cit. p. 38

³⁶ Bettelheim, op. cit. p 42

Esta elaboración de "viejos significados" resulta evidente en la segunda parte de la novela - De los cuadernos de Leonardo - donde el protagonista alude permanentemente a Andersen, como buscando las claves para reconstruir su historia.³⁷

Después de enterarse accidentalmente de la muerte de sus padres, Leonardo vuelve a casa y su primera acción es armar la cama de la abuela Inés, la abuela que contando cuentos y proponiendo acertijos marcó su infancia con trazos indelebles. Para rescatar las piezas dispersas de la cama, "se requería tiempo y paciencia, igual que para hacer un puzzle", y Leonardo intuye que va a ser difícil, "como ponerse a acarrear todos los fragmentos de (sus) sueños donde esta cama haya aparecido alguna vez, combinarlos y hallar la clave del argumento que componen" (p.77).

El primer paso para descifrar una historia está dado, y ¿qué mejor historia que aquella que le presta el título a la novela? Pero no interrumpamos a nuestro joven héroe, que aún le queda mucho camino por recorrer. Porque a partir de ese "paralelo entre la reconstrucción de los sueños y la de la cama" (p.77), el texto se puebla con personajes que, desde la memoria o el olvido, contribuirán para que Leonardo-Kay

³⁷ Los cuadernos de Leonardo hacen referencia al cuento de Andersen en las siguientes páginas: 81, 95, 97 a 110, 117, 118, 121, 123, 126, 127, 147, 149, 151 a 156, 159, 160, 175, 197, 201, 225, 226, 228, 229, 250. En la primera parte de la novela, ya observamos que Leonardo lo menciona en una conversación con Julián, su compañero de celda, en la página 40. En la tercera parte, se hace referencia al cuento en las páginas 276, 310, 321 y 331.

cumpla la travesía y logre armar, finalmente, el rompecabezas de la Razón Fría.

II.1.a. i. La abuela Inés

Nadie mejor que una abuela que cuenta historias para abrir ese desfile de personajes a que nos referiremos. La abuela Inés surge a los ojos del lector como un acertijo del estilo de los que ella solía proponer. Porque si bien cumple la función de abuela-refugio (p.95), adorada compañera de juegos, abuela-de-cuento-infantil (pp.97-110), esa percepción idealizada se va transformando a medida que el narrador descubre nuevas piezas del puzzle que creyó condenadas al olvido. Y como de crear precursores se trata, no podemos obviar el hecho de que la abuela, en la mirada de Martín Gaité, es la puerta de entrada al mundo del cuento infantil. De niño, Leonardo pasaba tardes enteras escuchando sus relatos, pintando los personajes de esos relatos, inmerso en ese mundo maravilloso y protegido de su propia realidad cotidiana. Una realidad que la abuela disfrazaba porque "ella, de todo lo que no podía gobernar, se desentendía" (p.132).

Amante del misterio -"sin misterio, me dirás tu qué tontería de negocio debe ser la vida"- (p.35), cuando no estaba contando cuentos, "la abuela nunca daba fechas de los acontecimientos (...), lo dejaba todo nadando en una niebla abtrusa, lo que decía con lo que callaba (...), lo pasado con lo futuro y con lo soñado"(p.102), es decir, no daba

claves para que el niño pudiera reconstruir su historia. Es de esa manera, ocultando, callando, que prefiere dirigir la vida de su nieto hacia un gran cuento de hadas donde el niño será principalmente Kay, pero también la mujer de Barba Azul, cuando pretenda "entrar siempre donde no se debe" (p.81), o Blancanieves, cuando dude del poder transformador de un beso (p.155).

Y es desde esa cama blanda de la abuela donde Leonardo evocará la seguridad que ese mundo infantil le provocaba. Resurgirá entonces el cuento de Andersen tal como la abuela se lo relataba (pp.97-111), pero siempre haciendo referencia a su negativa a aceptar por absurda la segunda parte, aquella en que la niña Gerda sale airoso de diversas aventuras para rescatar a su amigo. Para él, la historia siempre se detenía cuando Kay, ya raptado por la Reina de las Nieves, quedaba condenado a jugar al Juego de la Razón Fría, al juego del olvido, simplemente porque se le había metido el cristalito de hielo en los ojos y en el corazón, impidiéndole ver lo bello y sentir lo bueno del mundo.

Leonardo también está preocupado porque el cristalito pueda entrarle en el ojo algún día, y no deja de preguntarle a la abuela si sabe cuándo ésto ocurrirá (p.103). En la respuesta de la abuela encontramos una clave: ella le dice, "tardará, tardará, ya me habré muerto yo" (p.103), presagiando el rumbo que la vida de Leonardo ha de tomar a partir de ese momento. Como un oráculo, la abuela anuncia

que el corte tajante se producirá cuando ella ya no esté: será a partir de su muerte que Leonardo deja el amparo de Andersen, del cuento infantil porque, como él mismo confiesa, "una vez muerta la abuela, ya la única cosa que merecía la pena era seguir bajando por el despeñadero de la literatura del mal, que promete asomarnos a todos los abismos" (p.156).

Pero antes de iniciar este camino de descenso del que ya hablaremos más adelante, precisamos detenernos un poco más en el personaje de la abuela Inés. La caracterizamos como la abuela que ampara al niño en la seguridad de los cuentos de hadas, que lo protege en su regazo de finales felices. Pero no debemos soslayar otro rasgo que la presenta tanto a los ojos del lector cuanto a los del protagonista como la detentora de un poder misterioso y esquivo, un poder que ella se vanagloria en ejercer por medio de sus famosas adivinanzas.

Dijimos que este era un recorrido a través de las formas narrativas. Se impone aquí, entonces, hacer una pausa en el desarrollo de los acontecimientos - ¡qué propensos a contar historias somos los amantes de los cuentos! - y detenernos en los acertijos como forma narrativa, o, como los denomina André Jolles, como "formas simples".³⁸ En el análisis que este autor hace de la mencionada forma, se ponen de manifiesto varios aspectos que creemos interesantes para

nuestra lectura. Por un lado, se resalta el paralelo con el concepto de examen: generalmente hay un sabio que formula una pregunta y obliga a otra persona a saber y a responder. La pena por no saber puede ser extrema - no olvidemos la crueldad de la princesa Turandot, o la de la clásica Esfinge. Jolles describe la actividad del que adivina con la palabra *descifrar*, aunque deja claro que sólo se puede descifrar aquello que fue cifrado. ¿Cuál sería, entonces, el propósito de la cifra? Según Jolles, es poner al interrogador en el lugar del saber, conferirle el poder de presionar al otro para que, si adivina, demuestre que tiene la misma sabiduría, la misma dignidad. El acertijo sería de esta manera una contraseña que da acceso a una suerte de iniciación, a un círculo cerrado.³⁸

Sin embargo, Leonardo no es capaz de descifrar a tiempo los acertijos de la abuela, ni es capaz de demostrar la dignidad suficiente como para iniciarse en su propia historia, como para ingresar en el círculo cerrado de su propia identidad.. Ella lo había prevenido contra los excesos de ansiedad: -"Te pierde la impaciencia ... Deja que lo atrancado se abra solo, pero no atranques lo que está abierto" (p.80). Una advertencia que para el niño no es más que otro de los galimatías de la abuela, una abuela a la que ahora podemos dar una dimensión más

³⁸ André Jolles, *Formas Simples*, São Paulo, Cultrix, 1976. El capítulo referido a 'A Adivinha' que hemos traducido como adivinanza o acertijo, va de la página 109 a la 125.

³⁹ En este mismo sentido también es de destacar la importancia que da la abuela a la forma de enunciación: "ni el texto de los conjuros ni el de las oraciones ... admite alteración alguna, porque, enunciados de otra manera perderían su virtud" (pp.104-105)

completa al saber su función dentro de la novela: ella, que es la que afectivamente está más cerca de Leonardo, elige la forma en que el muchacho descubrirá su identidad, que es, como ya dijimos, descifrando historias, con paciencia, porque "para entender hay que tener mucha paciencia, esperar al acecho y sin moverse" (p.81).

Pero la abuela no se ha "llevado todo" (p.152) como él mismo le reprocha ante el ataúd de cedro con una sugestiva "ventanita de cristal en la tapa para que pudiéramos verla sonreír hasta el último momento"(p.151).⁴⁰ Sólo ahora, y desde su cama, Leonardo descifra el último enigma de la abuela, el misterio que ocultó en su carta póstuma:

Tarda uno mucho en descifrar las cosas, tenías razón abuela, es cuestión de paciencia (...). la fatalidad elige cuidadosamente a sus mensajeros, no creas que he entendido poco. He entendido lo fundamental, lo que tú nunca quisiste decirme, tal vez para que no se me helara el corazón. La mensajera de aquella carta, a quien siempre besé y llamé madre con cierta aprensión, al sacarla de entre los pliegues de su manto blanco y tendérmela, me estaba dando también la clave de su propia identidad. Una clave descifrada a destiempo, cuando ni ella ni tu sois ya, señora abuela, más que un montón de polvo, un puñado de tiempo inmemorial. Pero quiero que sepas, donde estés, que por fin lo he entendido por mí solo, sin ayuda de nadie. Tu carta póstuma me la trajo en persona la Reina de las Nieves. (p.160)

II.1.a. ii. Gertrude, la Reina de las Nieves

Los cuentos de hadas nos han enseñado que nunca es tarde para enfrentar aventuras, para desafiar peligros, porque la recompensa

siempre llega al final. También el texto de Martín Gaité nos va deleitando a cada página con esa promesa implícita. Es así que aquella primera "cifra descifrada" - la certeza de la existencia de la Reina de las Nieves en la figura de la supuesta madre - se transforma en un enorme obstáculo salvado, en una gran "aventura" que el héroe ha sabido sortear y vencer.

Detengámonos en esa Reina de las Nieves a quien Andersen describe como "una mujer vestida con un maravilloso velo blanco, que parecía como formado con millones de copos estrellados. Era bella y encantadora, pero de hielo, brillante, deslumbradora (...) Sus ojos titilaban como dos estrellas, pero no tenían tranquilidad ni descanso".⁴¹

Martín Gaité, por su parte, recrea y enriquece el personaje de su precursor desde la memoria de Leonardo:

La Reina de las Nieves no venía en ninguna estampa de las del libro y yo tampoco me atrevía a dibujarla nunca, tal vez por eso mismo la veía tan clara dentro de mi cabeza, como si la hubiera conocido de toda la vida, formaba parte de esos miedos con presencia tan sólida que no se quieren ni nombrar. Era muy hermosa, pero fría como el hielo...(p.98)

Ese miedo de Leonardo, esa "presencia tan sólida" que el niño no se atreve a nombrar, sin embargo lo atrae tanto como la Reina de las Nieves a Kay. - "Mi madre me intrigaba más que mi padre, mucho más, me preguntaba por qué tendría los dedos tan finos y tan fríos"

⁴⁰ Sonrisa que es una clara alusión a la Esfinge y que Martín Gaité nos regala como para enfatizar la función interrogadora y cruel de la abuela.

⁴¹ Andersen, op. cit. p.540

(p.102). Porque si bien es cierto que esa pieza fundamental de su rompecabezas, el descubrimiento de que aquella a quien siempre llamó madre es en verdad la Reina de las Nieves sólo se le hace evidente cuando reconoce como tal a la emisaria de la carta póstuma de la abuela, no es menos cierto que la identificación de ambos personajes es permanente a lo largo de la novela y que las claves de tal identificación se van presentando ya sea en la reconstrucción de los sueños del protagonista como en la evocación del cuento infantil.

Tampoco se debe olvidar que el lector obtiene los primeros indicios del personaje de Gertrude ya en el primer capítulo y desde la voz de los vecinos del pueblo aledaño a la Quinta Blanca: así, esa señora que venía de "muy arriba ... de un sitio muy frío" (p.20), que nunca quiso a su hijo, "ni quiso a su suegra, ni nos quiso a ninguno de aquí" (p.18), desde el principio es caracterizada no sólo como "un pedazo de hielo" (p.18) sino también con "la manía de la limpieza y de los microbios y de hervirlo todo" (p.19), en contraste evidente con la simplicidad y rudeza del lugar.

Insistimos en que la semejanza entre la Reina de las Nieves y Gertrude es fácilmente reconocible gracias a ciertos rasgos físicos que ambas comparten: la Reina es "muy hermosa" (p.98), "alta" (p.107) y "fría como el hielo"(p. 98), mientras que Leonardo describe a Gertrude como "muy guapa" y "tan alta como mi padre", a la vez que se pregunta por qué tenía los dedos "tan fríos" (p.102). Las dos,

además, se asocian con el color blanco. En el caso de la Reina las referencias son múltiples, por lo que quizás baste recordar que cuando secuestra a Kay lleva "una gorra y un abrigo de piel blancos", del mismo color que su trineo (p.107). Gertrude, por su parte, aparece en el sueño de Leonardo con "muslos blancos" (p.84), viste "una bata de terciopelo blanco" al entregar al narrador la carta de doña Inés (p.157) y, por lo general, dice Leonardo "le gustaba vestirse de tonos claros" (p.102)

Este paralelo entre los roles jugados por la Reina y Gertrude en el cuento y la novela respectivamente se refuerza a través de una serie de imágenes tomadas directamente de la narración de Andersen, que se repiten varias veces a lo largo del texto de Martín Gaité. Vale recordar que para Frye,⁴² en todo "romance" que se precie el conflicto dialéctico entre el héroe y su antagonista se caracteriza por el movimiento cíclico de la naturaleza. El enemigo se asocia con el invierno, la oscuridad, la confusión, la esterilidad; el héroe, con la primavera, el alba, el orden y la juventud. Vemos, en ese sentido, que frente al invierno o al frío en general con el que se asocian las mencionadas figuras femeninas, los niños y Leonardo se relacionan con el verano. El invierno prelude la aparición de la Reina sobre la tierra, tras lo cual nieva copiosamente (p. 98). A Kay le entra "como una aguja de hielo" en el ojo (p.103) y poco después es secuestrado por

la Reina de las Nieves, quien lo lleva a "un paisaje yerto"(p.109) que en el cuento de Andersen está localizado en la gélida Finlandia. El niño se siente allí "como si lo enterraran en un hoyo de nieve" y comienza a temblar, hasta llegar a creer que iba a morir "convertido en carámbano" (p.109). Más tarde, y como corolario, el lector se enterará de la esterilidad de Gertrude (p.299).

En contraposición, Leonardo comparte con los niños la felicidad que provoca la llegada del verano, un verano que es calificado como "bendito" y "encantador" en el cuento danés.⁴³ También en sus dibujos infantiles, el narrador "acariciaba como objetivo principal que el sol pasase a través de todo lo que pintaba", mientras que la Reina, caracterizada como "enemiga" del sol, "trataba de ponerle barreras y levantarlas también entre los hijos del sol" (p.99). Kay, por su parte, calentaba monedas de cobre en la estufa para hacer agujeros en la escarcha que aparecía en su ventana y así sobrellevar la reclusión a que lo obligaba el invierno. Mirando a través de estos agujeros se comunicaba con Gerda, y reconocía su ojo porque despedía un "cálido fulgor" (p.100). Finalmente, serán las ardientes lágrimas de Gerda las que logren derretir el trocito de hielo incrustado en el corazón del niño. (p.155)

Del cuento de Andersen toma también este texto la simbología de las flores que, al igual que en el caso anterior, nos llevan a rela-

⁴² Frye, Anatomía de la crítica, op.cit. pp.247 y sig.

cionar a Gertrude con la Reina y a Leonardo con los niños. El capítulo IV de la segunda parte se abre precisamente con una referencia a los dibujos del narrador, en los que Gerda y Kay aparecen "con un fondo de muchos tiestos llenos de flores, porque aquellas azoteas desbordaban de campanillas, azaleas, lilas y rosales" (p. 97). Al hacerlos, Leonardo se entretenía especialmente "en dibujar las flores de los tiestos del fondo" para sentir, junto con los niños del cuento, la felicidad del verano (p.98). Por el contrario, las flores se marchitan con la aparición de la Reina de las Nieves y a Kay le comienzan a parecer horribles una vez que el cristalito le ha entrado en el ojo, a punto de llegar a apedrear los tiestos.

Muy ilustrativas de estas imágenes asociadas a los ciclos de la naturaleza y, en particular, a la vegetación, resultan también dos de las menciones al jardín en el que Leonardo escuchaba los cuentos de la abuela. En la primera de ellas, el narrador comenta que cuando la abuela le aseguraba que tardaría mucho en entrarle el cristalito en el ojo, los

árboles del jardín dejaban de ser un borron que giraba, el sol se colaba confiadamente por entre las ramas que movía la brisa, veía reflejos de iris y volvía a sentir el suelo firme y estable debajo de (sus) pies. (p.103)

En la segunda mención, sin embargo, Leonardo dice que cuando la abuela se preparaba para contarle la aparición de la Reina de

⁴³ Andersen, op. cit. p. 541

las Nieves, le "parecía que los árboles se desnudaban repentinamente de hoja, extendiendo hacia un cielo plomizo sus brazos descarnados". (p.104)

Pero tal vez el dato más importante para comprender el alcance de la relación literaria entre Gertrude y la Reina nos la da el propio Leonardo, la primera vez que sueña cobijado por la estimulante cama de la abuela. Y aquí se impone hacer nuevamente un paréntesis para resaltar otro de los elementos fundamentales en la caracterización de este texto como "romance" :

"Parece que el "romance" estuviera reemplazando el mundo de la experiencia ordinaria por el mundo del ensueño, en que el movimiento narrativo va poco a poco elevándose hacia una realización del deseo, o hundiéndose en la angustia o la pesadilla"

nos dice Frye en La escritura profana⁴⁴ al tiempo que aclara que ningún supuesto del sentido común con respecto a que la vigilia sea real y a que el sueño sea irreal funciona en el "romance" , porque el mundo del "romance" "nos recuerda que no estamos despiertos cuando hemos abolido el mundo de los sueños: sólo estamos despiertos cuando lo hemos vuelto a absorber"⁴⁵. Si pensamos nuestro texto dentro de ese marco teórico del "romance" no nos debe llamar la atención la coexistencia permanente entre el mundo de la vigilia y el mundo de los sueños de nuestro héroe. La tensión que observáramos en la parte histórica de este trabajo desaparece en La Reina de las Nieves, ya que

aquí se puede comprobar cómo Martín Gaité ha superado el movimiento de "tira y afloja" -siempre presente en sus novelas anteriores- que suponía la dialéctica entre la sujeción al mundo positivo y la necesidad de fugarse a través de la ficción, entre soñar y mantenerse alerta⁴⁶. El sueño aquí ya no tiene la función de ayudar al protagonista a evadirse de la realidad. Muy por el contrario, estamos en condiciones de afirmar que tales categorías de "realidad" o "ilusión" han perdido vigencia en este texto, y eso es gracias a las características de la forma "romance" que venimos puntualizando.

En tal sentido, es importante insistir en el hecho de que el "motivo de la amnesia" como lo denomina Frye⁴⁷ es un elemento constitutivo del "romance" . Se espera que esta forma contenga algún tipo de "ruptura de conciencia" que implique un olvido real del estado anterior y que propicie el inicio de una serie de aventuras. Esta ruptura puede producirse por un filtro de amor, o por la captura por piratas o por innumerables situaciones que implican un cambio drástico en el protagonista de la historia. En el caso de La Reina de las Nieves, las drogas juegan un papel importante en este proceso pues ya sabemos lo pro-

⁴⁴ op.cit.p. 67

⁴⁵ Frye, La escritura profana, op.cit. p.76

⁴⁶ Utilizamos la expresión "tira y afloja" conforme el artículo de Valeria de Marco: "Tira y afloja": metáfora da construção da obra de Carmen Martín Gaité" publicado en Integração Latino-Americana - Anais do Congresso Internacional - 6ª Semana Hispanoamérica. Juiz de Fora, USJF, Belo Horizonte, FAPEMING, 1993, pp.288-292

⁴⁷ en La escritura profana, op.cit. p.117

penso que es Leonardo al uso del hash⁴⁸. Bajo los efectos de esa droga el joven sueña: - "Me quedé dormido y me transformé en mi madre. Es un sueño que (...) tengo desde niño, desde que probé por primera vez el ardiente deseo de meterme en su cuerpo y en sus sentidos, de saber si me quería o no" (p.84).⁴⁹

En el mismo sueño, Leonardo llega a la Quinta Blanca y ve a su madre como la estatua más grande del jardín. Ella baja de su pedestal y lo invita a seguirla,

también era, al mismo tiempo el pequeño Kay siguiendo a la Reina de las Nieves (...) Cuando estábamos llegando a la pared de atrás de la casa, se volvió a mirarme y me pasó un brazo por los hombros. Noté entonces un frío horrible que me subía de los pies al pecho, agarrando mis miembros. Me estaba convirtiendo en hielo, tenía que gritar pidiendo auxilio antes de que se me helara también la voz (p.85).

Esa búsqueda de amor, este tratar de comprender el desafecto, este sumergirse en los abismos del mal sin poder pedir auxilio, no son sino otra versión del juego de la Razón Fría al que Kay está condenado a jugar hasta que logre formar la palabra "Eternidad". -"Si consigues formar esta palabra, serás dueño de ti mismo y te daré todo

⁴⁸ Leonardo se encuentra en diversos momentos de la novela bajo la influencia de sustancias o enfermedades que facilitan su pérdida de contacto con la realidad. Con posterioridad a la ya mencionada, cuando está en el club "Ponte a cien" el joven se refiere en cuatro ocasiones a los gin-tonic que está bebiendo y al hash que está fumando. Su debilidad física tras salir de la cárcel le provoca mareos (76, 81) y somnolencia (83) y facilita sus abstracciones (78). El dolor provocado por la infección de la herida de la mano, finalmente, le lleva a ver cómo "toda la habitación se alargaba sin esquinas ni referencias, como si fuera de algodón"(81), y bajo los efectos del proceso febril subsiguiente le vuelve a hablar a su abuela (95) y recuerda el cuento de Andersen (Segunda parte, cap. IV)

⁴⁹ Frye también nos aclara en *La escritura profana* que "Si sueño conmigo mismo poseo dos identidades: yo mismo como soñador y yo mismo como personaje de mi sueño. El sueño es un dios con respecto a su yo soñado, él lo ha creado pero permanece vigilante en un segundo plano" op. cit. p. 122

el mundo"- (p.226) le ha dicho a Kay la Reina de las Nieves. Como Kay, Leonardo sólo será dueño de sí mismo cuando sepa quién es, cuando consiga recuperar su identidad, cuando consiga armar el rompecabezas de la Razón Fría. Pero antes, debe enfrentarse al cristalito de hielo que ha saltado de la carta de la abuela, la carta que Leonardo tanto ansiaba para que le revelara todos los enigmas y que le ha entregado en persona la Reina de las Nieves.⁵⁰

II. 1.b. Los caminos de descenso y ascensión

Los signos del olvido no habían comenzado con la carta de la abuela sino un tiempo antes, cuando Leonardo concibe con horror la posibilidad de no recordarla, de no poder "arroparme con ella" (p.152). Porque es la muerte de la abuela la que precipita su desazón, la que le crea "miedo al futuro" (p. 152), en fin, para decirlo con términos que anticipan a Andersen, la que le forma la "cicatriz" (p. 152), una cicatriz que se abrirá en herida permanente con la entrega de la carta póstuma pero que, mientras tanto, tiene su reflejo en las lecturas de Leonardo, en su descenso por "el despeñadero de la literatura del mal" como él mismo lo llama (p.156)

⁵⁰ "Ya no podía llorar. De aquella carta, que cerraba la puerta a todas las preguntas, me había saltado a los ojos nada más sacarla del sobre una partícula del espejo que se les hizo añicos a los dioses del

Después de establecer que en la literatura existen cuatro movimientos primordiales - el de descenso desde el mundo superior, el de descenso a un mundo inferior, el de ascensión a un determinado mundo a partir del mundo inferior y la ascensión a un mundo superior - Frye resume su punto de vista asegurando que todos los relatos literarios son complicaciones o derivados metafóricos de estos cuatro radicales narrativos⁵¹. Decididos a acompañar a Leonardo en su viaje de descenso es necesario, una vez más, que recurramos al texto teórico de Frye quien, al precisar una función para este movimiento está anticipando un elemento de análisis fundamental para nuestro texto:

Muchos temas de descenso, desde el de Cristo a los infiernos hasta las búsquedas psicológicas de Freud y sus sucesores se centran en el tema de la liberación, de la renovación o del resurgir de las figuras de los padres que se encontraban enterradas en un mundo de amnesia o de memoria suprimida. En el "romance", el tema del descenso tiene que ver a menudo con la propia ascendencia en el sentido genealógico, en donde el acontecimiento decisivo es el descubrimiento de la auténtica relación entre los personajes principales y sus padres⁵².

El mundo inferior, que en el "romance" adquiere características de cruel prisión o de caverna oracular, atrapa al héroe y lo aísla en una inmovilidad creciente. Si recordamos a Kay en el palacio de la Reina, podemos observar que su comportamiento es mecánico, in-

mal en el tiempo irrecuperable del "érase que se era", y ya aquel cristalito se me estaba colando hasta el corazón, bajaba vertiginosamente a helarme las lágrimas, la nostalgia y la memoria"(p.159)

⁵¹ Frye, *La escritura profana*, op. cit. p.111

⁵² Frye, *La escritura profana*, op. cit. p.141

frahumano, porque es producto del encantamiento de hielo al que aquel personaje lo ha sometido.

No menos cruel es el camino que nuestro Leonardo se impone cuando decide alejarse de la seguridad del cuento infantil y entrar en esa suerte de "mundo inferior" literario, inferior no por su calidad -lejos estamos de hacer cualquier juicio de valor con respecto a ningún autor, y mucho menos a los autores a los que el narrador se refiere como exponentes de la "literatura del mal"- pero sí por lo que implica de desencenso, movimiento que consideramos importante a la hora de analizar nuestro "romance" .

Había descubierto por entonces (...) a Baudelaire, Poe, Camus y Bataille, me exaltaban las nociones de destrucción y pecado y me sentía identificado con los héroes del mal, arrebatado por esa ingenuidad olímpica y cruel con que en la primera juventud nos creemos capaces de asomarnos sin temblor a todos los abismos. Me engolfaba con placer secreto en aquella dialéctica, al mismo tiempo turbia y peligrosa. La que ya se insinuaba en los umbrales de mi conciencia infantil y me llevaba a rechazar la segunda parte del cuento de Andersen. (p.153)

Leonardo lee El extranjero de Camus "el mismo otoño en que murió la abuela de repente"(p.147), y admite que el tema de esta novela se le ha "mezclado con el de la Reina de las Nieves" a tal punto que sobre cualquier otro recuerdo "prevalecía la combinación de aquellas dos historias literarias, trenzándose y amplificándose como una melodía invasora a cuyos acordes se organizaba todo" (p.147). Su identificación con el personaje de Meursault es inmediata. Y si aquel

"extranjero" de Camus, arquetipo perfecto del joven oficinista de clase media, con un trabajo ordinario y gustos simples, como divertirse con películas banales, tomar un trago en el bar local, disfrutar de la compañía de una mujer bonita, del sol y de los baños de mar, en fin, que vive una vida ordinaria dentro de la escena de la colonia franco-argelina tiene algún punto de similitud con nuestro héroe, es precisamente por su postura ante la angustiada situación que lo lleva a ser un "extranjero" en su medio. Íntimamente ajeno al alcance moral de sus actos, Meursault llega a un asesinato absurdo, a la prisión, al patíbulo, y no hay para él en este inevitable proceso, ni rebeldía ni esperanza.

La identificación con el personaje de Camus lleva a Leonardo a admitir que siendo como era, un "extranjero fugado de sí mismo (...), todo (le) era extraño, nada (lo) salpicaba" (p.124). Se inicia así un proceso de distanciamiento de la familia que irá in crescendo, que comienza con una hepatitis que lo aísla y lo confina a varios meses de cama, y cuyo primer acto concreto será la negativa del joven a sentarse a comer con sus padres, obligación que desde la muerte de la abuela se le hace cada vez más penosa. Esa distancia se hará definitiva a medida que transcurra el tiempo sin aquella abuela de los acertijos, pero mediadora al fin. Ahora ya no hay razón para quedarse, por lo que "el extranjero (...) fortalecido definitivamente en su condición de tal, abjuró de sus raíces y no volvió a dar señales de vida hasta que el

azar y la fatalidad vinieron a traerle a estas costas de nuevo, en busca de unas huellas que creía borradas" (p.145).

Sin embargo, esta caracterización de "extranjero" no proviene sólo de la lectura del protagonista. Paradójicamente, esta condición se establece como un vínculo de afinidad con la figura paterna - afinidad literaria, por cierto - pero que posibilita cierto acercamiento, cierta complicidad que escapa, por su propia naturaleza, al reinado de la madre.

El papel del extranjero me vino adjudicado el día en que mi padre me comparó con el protagonista de la novela de Camus, cuando se la di a leer. Yo, por mi cuenta, ya me había identificado con ese personaje de ficción. Pero el espaldarazo definitivo me lo dio él cuando me dijo, al devolverme el libro, que no le extrañaba que me hubiera gustado tanto, porque el protagonista era igual que yo (pp.138-139).

Sostuvimos que esta aventura que emprende Leonardo, este recorrido por las formas narrativas, es lo que le permite recuperar su identidad. Es conveniente, entonces, que volvamos a pensar en el texto irónico de Camus en función de su aporte a esta tarea de descubrimiento. Porque si bien es cierto que el joven se identifica con Meursault y asume su condición de extranjero distanciándose de su familia y de su tierra, pero sobre todo, distanciándose de sí mismo y de sus recuerdos, también vemos que esta novela constituye el único punto de contacto con su padre, la única contraseña que le permite comunicarse con él a través de una especie de juego clandestino. A Eugenio le gustaba que su hijo le escribiera -"decía que escribía cada

vez mejor" (p.144)- , y el joven se empeñaba en describirle paisajes, personas, costumbres de los países que visitaba, nada que lo comprometiera afectivamente y que provocaba el mismo tipo de respuesta por parte de su padre.

"En esa fórmula de distanciamiento ("querido extranjero") se amparaba siempre para acercarse a mí "(p.143), reconoce Leonardo cuando comienza a descifrar la historia de ese hombre que, entre cartas y libros, se va perfilando como el poseedor de otra de las piezas del rompecabezas de Leonardo.

De Eugenio Villalba sabemos poco. Vamos conociéndolo por retazos de historias que deja escapar la abuela al contar sus cuentos y, fundamentalmente por esas afinidades literarias a que hicimos referencia cuando hablamos del "extranjero".

Así, comprobamos que a él de pequeño también le gustaba mucho el cuento de la Reina de las Nieves y que miraba a su madre con los mismos "ojos de lunático" con los que Leo observa a su abuela (p.108). No obstante, cuando Leo ya tiene diez años y durante una rara ocasión en que puede conversar a solas con su padre, sale a relucir el tema de la abuela y de los cuentos infantiles pero entonces Eugenio sólo tiene palabras amargas hacia su madre ("a mí la abuela nunca me ha conocido (...) ¿Qué sabe ella de mí?"- (p.111) y reproches hacia su hijo (" Pero por amor de Dios, Leonardo, qué disparates dices. ¡Yo creo que tu abuela te está volviendo tonto con sus

cuentos de hadas, de fantasmas y de brujas!" (p.112). Más tarde en el texto (pp.281-283) nos enteraremos de las relaciones tormentosas entre madre e hijo, del silencio que se ha instaurado entre ambos.

Pero la razón principal de ese encuentro que el niño tiene con su padre es conversar sobre la caja de caudales, porque "aquella caja de hierro oculta detrás del cuadro era un símbolo de todas las puertas cerradas de los cuentos"(p.112).⁵³ Allí es la primera vez que el chico escucha hablar de la palabra "clave", y su primer impulso es descifrarla para así poder acceder a esa puerta cerrada que intuye le puede revelar los secretos de su padre. Para lograrlo decide imitar al Gato con Botas, porque su abuela le había contado que es con astucia como se logran grandes resultados⁵⁴. Es así que mediante preguntas ingeniosas consigue arrancar de su padre la combinación de palabras que forma la llave para abrir la puerta, aunque muchos años después, cuando efectivamente lleve a cabo tal acción, ya no necesite de la astucia del Gato con Botas y su evocación sea sólo un dulce recuerdo.

Con los años, padre e hijo sostienen una relación difícil, agobiada por la presencia insoslayable de la madre y apuntalada por la figura componedora de la abuela. Una vez muerta ésta, el vínculo

⁵³ Trataremos de la caja de caudales con más detenimiento cuando nos adentremos en el estudio de los espacios.

⁵⁴ El Gato con Botas era, de entre los personajes de Perrault, el predilecto de Carmen Martín Gaité cuando era niña. En El cuento de nunca acabar, Barcelona, Anagrama, 1988, pp.121-126, dedica un capítulo a explicar las razones de tal preferencia.

entre ambos comienza a limitarse al préstamo mutuo de libros, de tal manera que sólo a través de las preferencias literarias del momento "no era difícil imaginar los modelos a que podrían atenerse sus respectivas conductas" (p.139). Es así que ambos comienzan a hablar sólo a través de personajes literarios, porque son "como dos naufragos" (p.111) incapaces de comunicarse, agazapados en sus trincheras de silencio. "A él le gustaban mucho las novelas de adulterio del siglo XIX" - nos dice Leonardo - "especialmente O primo Basilio y La Regenta"⁵⁵

Por ejemplo, aquel pasaje en que Ana Ozores avanza (...) vestida de penitente y Álvaro Mesía la contempla enardecido (...) con el alma pendiente de la aparición rítmica del pie descalzo que va a asomar fugazmente por el borde inferior del ropaje morado y a esconderse otra vez enseguida (...) - En ese pie blanco de la Regenta -decía- se concentra todo el erotismo del mundo. ¡Qué sabrás tú! Qué te van a enseñar de erotismo esas amigas que llevas a la grupa de la moto y te encuentras por las discotecas, todo tan fácil, no os hace falta ni hablar, qué más da una que otra (p.139).

Oculto en esa diatriba, Leonardo intuye la necesidad de su padre tanto de "leer en sus ojos la novela que no conocía, una historia desconcertada y envuelta en penumbra" (p.140), cuanto de convertirse él también en parte de esa historia. Por otro lado, el "¡Qué sabrás tú!" que le profiere Eugenio le da pie para "imaginar que había vivido en su juventud algún amor romántico de los que ya no se estilan"(p.140) y

⁵⁵ También podemos encontrar en las preferencias literarias de Eugenio cierta asociación con la llamada "literatura del mal". Como señala Aurora Egido, "La Regenta tiene también sus confluencias con el mal y hasta un origen mefistofélico, propio de quien, como Alas, demostró su filiación a

que, de ninguna manera, la destinataria de ese amor había sido, por cierto, su madre.

Esa sospecha se convierte en certeza a medida que Leonardo va armando el rompecabezas que encuentra dentro de la caja de caudales. Allí se dan cita fotos, documentos, cartas, que van entretejiendo una trama poblada de misterios que condenarían al protagonista a jugar eternamente al Juego de la Razón Fría si no fuera porque el personaje de Gerda, la audaz niña del cuento de Andersen, comienza lenta y dificultosamente a perfilarse.

Y es allí cuando el "extranjero", sumergido en los abismos de la "literatura del mal", comienza a transitar el camino de ascensión hacia aquel mundo superior del que nos hablaba Frye cuando hacía referencia a los ejes narrativos del "romance". Porque la huida ha terminado, Leonardo vuelve a la casa de sus padres dispuesto a recuperar sus recuerdos, a descifrar con paciencia los misterios ocultos en aquella caja, y piensa entonces en lo contenta que estaría ahora la abuela, porque "le ha salido un discípulo como los de los cuentos, un niño perdido entre papeles donde tal vez venga explicado lo inexplicable, en busca de un camino que no sabe cómo va a reconocer entre tantos como le salen al paso en el bosque"(p.135). A esta altura el lector sabe que no es tan difícil, que le basta dejarse llevar por el camino de las

narrativas, porque allí, como siempre, encontrará nuevas piezas de su helado rompecabezas.

II. 1.c. Casilda, la "dama del mar"

Cuando comenzamos este análisis hicimos referencia a los otros "precursores" que la autora va recreando a lo largo del texto y que, sin duda, enriquecen el camino del protagonista en su tarea de descifrar narrativas. Porque si hasta ahora hemos visto que Leonardo es el Kay de Andersen y, circunstancialmente, también El extranjero de Camus, en el personaje de Casilda Iriarte - Sila - podremos apreciar cómo convergen La dama del mar de Ibsen y Gerda, la niña coprotagonista de "La Reina de las Nieves".

Y es que desde que aparece Casilda, cuando aún no sabemos su nombre y sólo se nos presenta como la misteriosa señora de la Quinta Blanca, su identificación con la protagonista de La dama del mar es inequívoca. En la primera mención que ésta hace de la obra de Ibsen afirma haber conocido a Elida, su protagonista (p.56), pero es más tarde, y junto con Leonardo, que el lector descubrirá el alcance de esa relación. Para eso, nuevamente, es preciso que el joven descifre varias historias.

La clave para abrir la caja de caudales de Eugenio constituye un enigma para Leonardo. Consta de tres letras, la L de Leonardo, la I de Inés (la abuela) y la S. ("La S es el secreto de mi padre" admite el joven (p.117)). Luego descubrirá que la S corresponde al nombre de una adolescente saltando al vacío cuya foto aparecerá entre los papeles de su padre con el nombre y la fecha: "Sila, agosto de 1943" (p.121). Entre estos papeles hay cartas, muchas cartas de esa joven misteriosa, cartas desde donde, nuevamente, Martín Gaité se da el lujo de recrear a Elida, la protagonista de la obra de Ibsen y darle una nueva dimensión en el personaje de Sila.

Así es como Leonardo va a redescubrir en Sila, la nieta del farero, la intrépida amiga de Eugenio, la hija del mar, a una Elida que creía olvidada. Y lo hará desde la perspectiva de esa joven que fue el gran amor de su padre, el secreto con S de su padre, la única capaz de darle sentido al vértigo. A través de las cartas se le "van desvelando afinidades, literarias también" (p.123). Afirma así que a los dos les gustaban en la primera edad "los libros donde hay vértigo", y que así describe ella "el encogimiento del héroe romántico, por una parte contagiado de la desmesura de la noche, del mar o la tormenta, pero incapaz, por otra, de abarcar esos fenómenos"(p.123). También lo describe como "la lucha entre lo que somos y lo mucho que quisiéramos abarcar", o lo llama "sueños de volar", y asegura que "a ella le pasa, le ha

pasado siempre desde pequeña (y que) a Elida también le pasaba".
(p.125).

Pero Sila niega que el drama de Ibsen haya tenido influencia en su comportamiento. En una carta furiosa a Eugenio le reprocha los celos que el muchacho siente por el personaje y reivindica su propia identidad -"... Como si desde los tres años no fuera yo así, mucho antes de leer a Ibsen (...) Pero volviendo a Elida, de la que parece que vienen todos los daños, a ver si ahora va a resultar que nacer en un faro también se lo he copiado a Ibsen, porque capaz serás de decir eso" (pp.125-126).

Y no se trata de copiar aquí. Martín Gaité, como dijimos en reiteradas oportunidades, da una dimensión nueva a los personajes que toma de otros autores. La Elida de Ibsen es una heroína romántica para quien el concepto de vértigo - tal como lo entiende Sila - es ininteligible. No obstante, cuando Sila ya es la escritora Casilda Iriarte, utiliza un párrafo de Ibsen como entradilla de sus Ensayos sobre el vértigo.

"Lo que tienta y atrae, lo que arrastra hacia el enigma, ésa es la fuerza del mar. Nunca Wangel, podrás aprisionar mi alma ni mis deseos, orientados hacia el misterio, en búsqueda perpetua de lo ignoto. Para lo ignoto nací." (Henrik Ibsen, La dama del mar) (p.230)⁵⁶

⁵⁶ Aquí también se impone hacer un paréntesis respecto de la recreación de los "precursores". En la traducción al portugués que manejamos de la obra de Ibsen, no encontramos ningún soliloquio equivalente al citado. Lo que más se aproxima es una parte del diálogo que tiene lugar entre Elida y Wangel, donde ésta le pide que le devuelva su libertad para poder elegir cabalmente entre su marido y el "extranjero": "Wangel - Dize-me Elida, a que chamas tu o *homivel*? Ellida - O *homivel* é o que amedronta e atraí. Wangel - E atraí?... sobretudo, Wangel - És bem uma filha do mar! ...Ellida - Tenho em mim todos os seus peigos. Wangel - E os propagas. Tu também, Ellida, tu

Aquello que Elída llama "ignoto" es lo que Casilda intenta articular para sus lectores desde la perspectiva del vértigo, perspectiva que Leonardo hace suya, tal vez porque siempre ha sido el destinatario de ese libro y, sobre todo, de esa poética.

Iba viajando a tientas, pero desde el momento en que he salido por el túnel oscuro de la S a la luz de este nombre indiscutible que ahora puede alinearse con los de Gerda y Kay, Sila dice en presente ya todo lo que dice, (...) porque a mí me lo dice, su tiempo se trasvasa y funde con el mío (...) ¿Verdad que estás hablando para mí? Pues claro -dice- ¿y para quién sí no? (p.123)

Y la pregunta viene porque Leonardo, que tiene en sus manos una enorme pieza del rompecabezas, está actuando como lector de las cartas dirigidas a su padre, aunque intuye que los papeles firmados por una S ya son suyos. Porque es a través de esta apropiación que el protagonista sabe que - "se ha operado el traspaso de poderes con complacencia de su parte. Me deja el campo libre. (...) Mi padre y yo hemos hecho definitivamente las paces"(p.128). La confesión del joven no deja lugar a dudas acerca de su intención de permanecer en ese camino ascendente que lo conduce nuevamente a recordar el cuento de Andersen.

Y es que al comprobar que Sila evoca la obra de Ibsen en las cartas a su padre, el recuerdo de un libro encuadernado en rojo que tenía la abuela en la Quinta Blanca y que era, por cierto, el mismo en

que la muchacha había leído la historia años antes, provoca en Leonardo una emoción muy especial. Tanto más cuando piensa que "Andersen nació en una isla de Odense, algunos años antes de que Ibsen viera la luz al sur de Noruega (...) y Henrik tuvo que oír hablar de Hans Christian, incluso conocerlo ... (p.126).

Esa conexión, real o imaginaria, entre los dos autores abre un "conducto subterráneo"(p.126) que permite a Leonardo incorporar a Sila-Elida a su historia personal, a su cuento de hadas. La abuela le había dicho que él no aceptaba la segunda parte del cuento de la Reina de las Nieves porque tenía celos de Kay, y que lo que necesitaba era "una buena Gerda" (p.202).Ahora, parece que Gerda comienza a perfilarse en la figura de esa adolescente que, desde una foto y volando en el paisaje familiar de los acantilados del faro, lo impulsa a "idealizar, asomado al abismo, el destino de Kay "(p.121).

Y así, Sila se transformará en "Ella", el pronombre femenino por excelencia. "Ella era como el alma, el genérico de la ausencia, una garantía de amor clandestino"(p.233), hasta que Leonardo comprueba a través de medios irrefutables que Sila y Casilda son la misma persona: "las vi fundirse a la una con la otra ... la C abrazándose a la S, los ojos de la niña que mira el mar y sueña con viajes imposibles desembocando en los de la mujer que retorna de esos viajes ...(p.236). La necesidad de conocer a esa mujer se le hace, entonces, acuciante.

Pero antes de que se produzca el encuentro efectivo entre los dos personajes, Leonardo da un primer paso y llama por teléfono a la Quinta Blanca. Esa llamada tiene la intención de ser lo más parecido a una representación teatral: hay una escenografía montada, detalles de iluminación y sonido, y hasta un nuevo vestuario adecuado a la ocasión (pp.245-248), sólo que todos los preparativos naufragan cuando el protagonista escucha la voz de Casilda y "de repente (lo) invade el temor de haber llegado demasiado lejos"(p.250). La conversación que se entabla es como un duelo a capa y espada (-"Adivino que sigue con la espada desenvainada. No se ha acabado ni mucho menos la lección de esgrima"- sostiene Leonardo (p.252)) en el que la ventaja se la lleva casi siempre Casilda, porque es capaz de usar "frases intempestivas que se clavan a traición, a modo de mirada de fuego"(p.251) .

Pero una vez más la literatura llega en auxilio del protagonista y restablece la comunicación a su cauce normal. Y es que Leonardo está tratando de explicar, entre balbuceos y desordenadamente, su relación con la Quinta Blanca, con el mar, su deseo de recuperar el lugar porque "hay como un hilo delgado pero muy resistente que me une con el que fui de niño, que refresca a veces imágenes y sensaciones sumergidas" (p.256). Esa evocación de la infancia encuentra una respuesta inmediata en Casilda, quien acababa de leer en Moritz -"un prerromántico alemán que murió a finales del dieciocho"- (p.256), algo similar a lo que Leonardo estaba tratando de articular. Y es a través de

la lectura de algunos pasajes de este libro (pp.256-257) que se establece la verdadera comunicación entre los personajes, una comunicación que llega a ser tan profunda que provoca la confesión de Leonardo: -"Algunas veces lo que dicen los libros se me vuelve tan de verdad que lo confundo con lo que veo. Pero literalmente así, sin exagerar. Se me olvida quién soy, me da hasta miedo tanto identificación. Dirá usted que estoy loco" (p.258). A lo que ella responde: -"Nunca estuviste loco. O por lo menos es un tipo de locura que yo entiendo bien" (p.258). Y de ese entendimiento, de esa complicidad literaria surge la invitación a pasar las Navidades con ella en la Quinta Blanca, porque "sería bonito leer a Moritz al calor de la chimenea"(p.259) y, además, porque hay demasiadas historias por contar.

Hasta Cervantes terea en esa decisión de Leonardo de partir a conocer a Casilda, de emprender el viaje que lo llevará de regreso a la Quinta Blanca. Entre los papeles de su padre, el joven descubre el borrador de El Periplo, una novela inédita que Casilda escribió cuando todavía era Sila y que había enviado a Eugenio para pedirle su opinión. Allí la muchacha coloca una cita de Los trabajos de Persiles y Segismunda que reza: "Nuestro camino a Roma cuando más le procuramos más se dificulta y alarga. Mi intención no se muda, pero tiembla, y no querría que entre temores y peligros me saltase la muerte"(p.238). El miedo de que la muerte le impida conocer a esa mujer en quien

Leonardo vislumbra el destino de Gerda se transforma ahora en el motor insoslayable que impulsa la travesía.⁵⁷

Es así que decide entonces "vivir su novela" como el mismo se autoimpone (p.243) y no buscar excusas para entrar en contacto con Casilda. Su camino está inspirado en el de Gerda, aquél que en la segunda parte del cuento de Andersen rechazara por absurdo. Después de leer a Sila, después de encontrar a Casilda, "nadie le pide lógica a Gerda", porque "lo importante es que encuentre a Kay y le dé un beso"(p.321), pero antes deberá él mismo "trabajar y echarle mucha fe" al proyecto (p.250), no inventar impedimentos para postergar el viaje, en fin, no dejarse invadir por el miedo.

La decisión de ir a conocer a Casilda está tomada: Leonardo, al hacer suya la travesía de la niña, al salir a buscar a Gerda, está dando otra vuelta de tuerca al cuento de Andersen: Kay ya no se limita a esperar, sino que participa activamente para llegar a su final feliz. Ha logrado descifrar la segunda parte del texto infantil, aquella que siempre desechó y que se constituye en el final de ese camino ascendente en la búsqueda de su identidad:

... tenía razón la abuela. En la tenaz pesquisa de Gerda que tanto me molestaba aceptar, en su resistencia a escuchar los cantos de sirena que pretendían disuadirla y torcer su camino, ahí es donde está la aventura, la razón de ser del

⁵⁷ Y la muerte aparece siempre de la mano de Cervantes en La Reina de las Nieves. La cita "No se muera vuesa merced, sin que otras armas le maten más que las de la melancolía" aparece dos veces en el texto (53 y 177), una referida al abuelo de Casilda y la otra en la voz de Leonardo, reforzando la idea que acabamos de mencionar y que él resume así: "Todo menos morirse"(177)

cuento, la verdadera lección de rebeldía contra el destino (p.202)

II. 1.d. Los acompañantes mágicos

Antes de llegar a lo que en terminología de Frye sería la última etapa del "romance", aquella en la que se lleva a cabo el reconocimiento del héroe o anagnórisis⁵⁸, es preciso que dejemos de lado por un momento la sucesión de los hechos para prestar atención a unos pocos personajes "secundarios pero fundamentales ... testigos que no dan muestras de actividad, que disimulan que están mirando pero pueden estar enterándose de las cosas mejor de lo que parece" (p.78) o, según otra caracterización de Leonardo, los "acompañante(s) mágico(s), (esos) que surge(n) providencialmente con la misión de encauzar al héroe en trances de extravío, avisarle de los peligros, darle consejo o recibir sus confidencias"(p.179). Estos personajes, a los que Frye se refiere como "lugares comunes del cuento folklórico",⁵⁹ tienen un lugar fundamental en el estudio de Propp sobre la Morfología del cuento donde, no sólo y coincidentemente se los denomina "ayudantes" o "auxiliares" mágicos, sino que también se les asigna la función

⁵⁸ Frye, Anatomía de la Crítica, op. cit. p. 246

⁵⁹ Frye, Anatomía de la Crítica, op. cit. p. 259

de estar a disposición del héroe y, a veces, hasta de hacerle "perder toda su importancia" al encargarse de todo.⁶⁰

Y si nos detenemos en dichos personajes es porque consideramos importante ver hasta qué punto cumplen esa función auxiliar en esta aventura por los caminos de la narrativa. Así es posible constatar que cada uno de ellos se identifica con algún texto literario que directa o indirectamente Leonardo tendrá que descifrar para llegar a su objetivo final.

En orden de aparición debemos comenzar con Antonio Moura, el viejo maestro de la Isla de las Gaviotas, a quien el lector encuentra conversando con la misteriosa señora de la Quinta Blanca al principio de la novela (pp.38-57). Le está contando "la historia del último torrero que hubo en este faro"(p.51), que lentamente iremos intuyendo es la propia historia de Casilda, cuando todavía era Sila, la nieta del farero. Así descubriremos que fue el viejo maestro quien le dio a leer La dama del mar a la niña, porque le recordaba a su protagonista, Elida, una mujer en la que se combinaba el "sentimentalismo" con una "condición bravía y enérgica"(p.55), y recuerda que a Sila "las novelas que acababan mal son las que más le gustaban. Siempre desde muy niña, estaba inventando cuentos que acababan mal, decía que para poder llorar mirando las olas"(p.55). Estas memorias de Antonio Moura coinciden con la propia confesión que Casilda le hace a Leonardo al final

⁶⁰ Vladimir Propp, Morfología del Cuento, 3ª. ed., Madrid, Fundamentos, 1977, pp.55 y 59

del libro: -"Yo de pequeña, cuando notaba que me quemaba algo por dentro, inventaba cuentos que terminaban mal para poder salir a llorar aquí, mirando las olas" (p.331).

Antonio es un personaje misterioso, que llegó al pueblo a finales de la guerra civil, "huyendo de un mal de amores", y que enseguida supo que se iba a quedar (allí) para siempre"(p.50). Es, al igual que Sila, un "vicioso de la literatura"(p.267), siempre rodeado de niños a los que alimenta con cuentos y mapas de lugares distantes. Prevé que morirá en su barca, leyendo una historia a la luz del faro, aunque cuando efectivamente la muerte lo encuentra en el mar, no es una historia lo que está leyendo, sino su última confesión:

El libro era el 3^o tomo de los Ensayos de Montaigne, en traducción española. Estaba abierto por el capítulo que reza: "Del arrepentimiento"

... El mundo no es más que un puro vaivén. Todo oscila sin tregua, la tierra, el mar, las rocas del Cáucaso, las pirámides de Egipto. La misma constancia no pasa de ser un vaivén algo más atenuado. Nunca podré estar seguro de mis designios, agitado y vacilante, borracho por naturaleza. Mi alma es incapaz de hacer pie". (p.264)

Este personaje, hecho de historias, tiene una función importantísima dentro del texto: es el lazo que une a Sila con la infancia, es la voz del abuelo que le confirma su amor y su legado de libertad, y es también el testigo de la "novela" de Sila, cuyo final ya no tiene que inventar porque la protagonista ha vuelto y él la reconoce (pp.51-57). "El alma incapaz de hacer pie" se ha anclado por un momento en la historia de Casilda, como para recordarle quién es y de dónde ha venido.

Mauricio Brito, el sirviente negro de ascendencia portuguesa, es otro de estos "seres secundarios" que tiene varios papeles dentro de la novela. Lo conocemos apenas Leonardo llega a la casa después de enterarse de la muerte de sus padres. Allí, el negro lo va a poner al tanto de los últimos acontecimientos de la realidad cotidiana pero, fundamentalmente, lo va a ayudar a armar la cama de la abuela y le curará la herida que se hizo al intentarlo. Las imágenes que su presencia provoca en el joven recién salido de la cárcel son nítidamente contrastantes con las que han surgido de la primera evocación del cuento de Andersen y la consiguiente pesadilla en la cama de la abuela. Allí, donde Leonardo sueña con el abrazo helado de su madre, abrazo que identifica con el de la Reina de las Nieves a Kay, aparece el negro "como una tabla de salvación", aferrándolo con su "muñeca robusta"(p.85) a la vez que la visión de sus "uñas grandes y sonrosadas que destacaban sobre la piel chocolate"(p.86) le provoca una agradable sensación estimulante en contraposición al recuerdo de los "muslos blancos y desnudos" que, como bloques de hielo, caracterizan a la gélida figura materna.

También es interesante destacar el consejo final que da Mauricio a Leonardo, en el sentido de "que no se de deje abatir, (que su señora siempre dice que a lo más oscuro amanece Dios, con tal de que lo dejemos amanecer"(p.93). Este proverbio, al que Leonardo calificará posteriormente como "buena entradilla" para un cuento de hadas

(p.222) anticipa el personaje de Casilda y nos brinda otro elemento de análisis.⁶¹ Como ya vimos en el caso de los acertijos, Jolles también se refiere a los proverbios como una de las "formas simples" y sugiere su utilización siempre que se clasifica una experiencia. Así, el personaje de Casilda se contrapone al de la abuela por el uso que ambas hacen de las mencionadas formas: en cuanto la abuela abusa del poder que le da el conocimiento de la verdad y se vale de acertijos para dificultar la iniciación de su nieto, Casilda, al enunciar proverbios, se coloca en la posición de quien ya pasó por la experiencia y desea "ahorrar el trabajo de elaborar vivencias y percepciones".⁶²

La participación en la reconstrucción de la cama de la abuela, alegoría de la reconstrucción de los sueños del protagonista (p.77), el cuidado que pone al hacerle la curación de la mano herida, y la referencia al proverbio que anticipa el personaje de "su señora", delinean a Mauricio Brito como algo más que un testigo de la vuelta a casa de Leonardo. Sólo nos enteraremos de su real dimensión dentro del texto cuando lo veamos ya instalado en la Quinta Blanca, escuchando las confesiones de Casilda, "su señora", y tranquilizándola respecto de su futuro encuentro con el protagonista (pp.269-308). Mauricio es el enlace tangible entre ambos, el que sabe la historia completa, pero sobre

⁶¹ Y no es ésta la primera mención a los proverbios de Casilda: en el cap. III de la primera parte, cuando el personaje todavía es la misteriosa señora de la Quinta Blanca, la vemos despedirse de Antonio Moura recomendándole cuidarse porque "mientras hay vida hay esperanza"(p.57)

⁶² André Jolles, *Formas Simples*, op. cit. p. 132

todo, el que ha visto a Leonardo, y esa visión le da la ventaja de poder prever un final feliz para la historia.

Mauricio, el espectador, "se acordaba sin saber por qué de unas palabras que le gustaba recitar a modo de plegaria, porque se las sabía de memoria. Eran de La lámpara maravillosa de Valle Inclán (...)

"De todas las imágenes entrevistas un instante a lo largo del camino, parece que se han desprendido las divinas sombras ejemplares, y que van con nosotros, y que se inclinan para verse en los remansos del alma, como los sauces en las fuentes claras."(p.272)

Una referencia literaria que, por cierto, hace honor al personaje, porque Mauricio es, fundamentalmente para Casilda, la "divina sombra ejemplar" que la acompaña a lo largo de su vida y que, al "verse en los remansos del alma" de ella, la ayuda a recuperar la memoria y a encontrar el camino que, a veces, se pierde entre papeles viejos e historias sin contar (pp.307-398).

Ese perderse entre papeles e historias es una característica que comparten Leonardo y Casilda, cada uno por diferentes razones.

Como ya dijimos, al sumergirse en las cartas que Sila escribió alguna vez a su padre, Leonardo va rescatando también fragmentos de su propia memoria. Y esa memoria le devuelve la figura de Clara, una archivera de la Universidad de Verona que intentó advertirle sobre "el abismo entre la vida y los papeles"(p.133) pero sólo consiguió que él huyera de lo que creyó un amor romántico que el texto de Romeo y Julieta, en ese escenario más que apropiado, parecía inspirar. Sin em-

bargo, lo que Clara estaba tratando de transmitirle era "que las palabras de las cartas viejas se rebelan, (...) y no sólo andan para atrás a repescar lo anterior - que cronológicamente puede ser posterior - sino que a veces se enganchan, sin querer, con retazos perdidos de nuestra propia memoria" (p.133). Ahora es cuando Leonardo finalmente la comprende, ahora que la historia de su padre y la de Sila han venido a trenzarse con la suya propia, ahora que ya no puede huir porque el rompecabezas lo tiene atrapado entre piezas sueltas.

Pero Clara no solamente le ha dejado su "fatiga por el desorden de las fechas"(p.21), sino que también le ha regalado un libro que él perdió en aquel momento pero que ahora reaparece como para confirmarle el sentido de la aventura iniciada.

El libro es Lo sagrado y lo profano de Mircea Eliade, y Leonardo lo descubre hurgando en el equipaje de Mónica, un personaje que se suma a la galería de estos "acompañantes mágicos"(p.179) que hemos identificado. Ésta ha subrayado frases del libro que Leonardo copia porque parecen dirigidas a él al llenar de significado el objetivo de su búsqueda:

"Los recuerdos son tiempo sagrado. El peregrinaje por los lugares que evocan recuerdos (sobre todo si se lleva a cabo a solas) tiene una riqueza purificadora para el alma, renueva..."(p.211)

Mónica es una muchacha que está a punto de abandonar todo e irse a vivir a Melbourne porque "se ha enamorado de uno de allí, otro

loco de los libros como ella"(p.183), según le anticipa a Leo su compañera de cuarto la noche anterior a la partida. Leo va a descubrir sus afinidades a través de los gustos literarios y de las anotaciones que ella ha hecho en un montón de libros que ahora está dejando, porque "los libros son para leerlos, no para atesorarlos y que críen polvo" (p.211), pero, sobre todo, va a acompañarla en esa noche de despedida en que ella le confiesa que se siente como El hombre que perdió su sombra de Chamisso, y que "andar sin sombra da vértigo" (p.217). Tal vez por la inminencia de esta partida, tal vez porque Leonardo ya ha juntado demasiadas piezas del juego de la Razón Fría, lo cierto es que el joven adopta frente a Mónica una postura nueva: la escucha, la cobija y tiene la seguridad, después de mucho tiempo, de estar en el sitio que le correspondía y de haber dicho lo que tenía que decir, a la vez que se extraña de "haber sido capaz de inyectar consuelo y dulzura a un ser desesperanzado" (p.219), y que le hubiera salido de forma tan natural.

Y es con esa misma naturalidad con la que dedica a Mónica unos versos, que sabe que en última instancia también se los dedica a sí mismo, y que le traen reminiscencias de Clara, porque fue ella quien se los recitó por primera vez, una tarde, en Verona. "Es un poema de Cavafis (...)"⁶³

⁶³ La propia Martín Gaité asigna un valor especial a este poema: "La presencia de Cavafis, *El viaje a Itaca*, da una lección de detenimiento a un personaje que se aturulla, a veces; enseña al posible lector una lección de paciencia. "El interlocutor soñado" en El cuento de nunca acabar, op. cit. p. 140

Cuando el viaje emprendas hacia Ítaca
 Haz votos para que sea larga la jornada.
 Llegar allí es tu vocación. No debes,
 Sin embargo, forzar la travesía"(p.218)

Estos pocos versos que Leonardo repite como augurio para un viaje ajeno se le aparecerán posteriormente como un "estribillo pegadizo" cuando emprenda su propio viaje, cuando la "vocación de Ítaca" acabe prevaleciendo sobre el "hechizo de lo no alcanzado" (p.311). Creemos que vale la pena transcribir el poema completo; después de todo y como dijimos al principio de este análisis, todas las historias contienen de alguna manera aquella de Ulises en su "bajel perdido que busca por los mares Mediterráneos una isla querida"⁶⁴

Cuando emprendas el viaje hacia Ítaca,
 ruega que tu camino sea largo
 y rico en aventuras y descubrimientos.

No temas a los lestrigones, a los ciclopes
 o al colérico Poseidón;
 seres tales jamás hallarás en tu camino
 si mantienes en alto tu ideal,
 si tu cuerpo y alma se conservan puros.
 Nunca verás a los lestrigones,
 a los ciclopes o a Poseidón,
 si de ti no provienen,
 si tu alma no los yergue frente a ti.

Ruega que tu camino sea largo,
 que sean muchas las mañanas de verano,
 cuando con placer y alegría llegues
 a puertos nunca antes vistos.

Ancla en mercados fenicios y hazte
 de toda suerte de bellas mercancías:

⁶⁴ Jorge Luis Borges, op. cit. p.133

madreperla, coral, ámbar, ébano
 y perfumes voluptuosos de todas clases.
 Compra todos los aromas sensuales que puedas;
 y ve a las ciudades egipcias a aprender de sus sabios.

Ten a Ítaca siempre en mente,
 llegar allí es tu meta,
 pero no apresures el viaje.
 Es mejor que dure mucho,
 y mejor anclar cuando estés viejo.

Pleno con la experiencia del viaje,
 no esperes la riqueza de Ítaca.

Ítaca te ha dado tan bello viaje.
 Sin ella jamás lo hubieras emprendido;
 pero no tiene más que ofrecerte,
 y si la encuentras pobre,
 no es Ítaca quien te ha defraudado.

Con la sabiduría ganada,
 con tantas experiencias,
 habrás comprendido ...

... lo que las "Ítacas" significan.⁶⁵

Y para ayudarlo a comprender su propia "Ítaca", Mónica le deja un libro como despedida, un libro que es la última pieza de ese rompecabezas literario que el personaje debe descifrar. Ahora podemos afirmar que aquel viaje de descubrimiento, el camino a través de las narrativas que Leonardo ha emprendido, se ve coronado con un premio mayor, porque el libro se titula "Ensayos sobre el vértigo y está firmado por Casilda Iriarte"(p.219).

⁶⁵ Constantino Kavafis, "Ítaca" en Poesías completas. Buenos Aires, Hiperión, trad. y notas de José María Álvarez, 1^ª. ed. 1976, ed. Revisada, 1995.

II. 1.e. Los "Ensayos sobre el vértigo"

"Al fin un libro alcanzado por el mar" (p.225) anota Leonardo en uno de los márgenes del texto después de haberlo leído tres veces.

Y agrega:

No es sólo que me identifique con un texto ajeno, que eso ya me ha pasado muchas veces, es que es mío, es que siento estarle dando forma yo, lo escribo al leerlo, y me doy cuenta de todo lo que he tenido que quitar para que quede así. Provisional, porque no está cerrado, porque cambia y pregunta y ruge como el mar. Se ha llevado por delante todo lo iniciado, me sustituye. Y por otra parte, tiene que ver intensamente con el que he venido siendo desde que nací (p.225).

Se impone aquí hacer un nuevo paréntesis en el desarrollo de los acontecimientos para detenernos en este libro tan caro a nuestro héroe. Y es que Martín Gaité decidió que la última narrativa a ser descifrada, el último escollo, fuera un libro de ensayos. Creemos que no es casual esta elección, ya que la autora ha venido utilizando este género para reflexionar sobre una cantidad de temas siempre presentes en su poética personal, sino que además responde a la necesidad de otorgar a este último texto una cierta libertad, o como lo llamaría la crítica argentina Cristina Piña⁶⁶, una "hibridez que está a caballo entre el relato, el artículo periodístico, el ensayo de sólida apoyatura erudita y

⁶⁶ Cristina Piña, conferencia sin título en, Carmen Martín Gaité, ed. Emma Martinell Gifre, op. cit. p.51

académica y, en algún momento, la charla de café". Es que el ensayo, para Martín Gaité, es el género que le permite narrar ideas en forma casi oral, en un lenguaje contagiado de esa misma libertad, capaz de combinar la cita culta, el coloquialismo o la referencia más inmediata a lo cotidiano y siempre, como agrega la mencionada crítica "negándose a ubicarse en un lugar aséptico, 'lugar del saber', sino que se instala en una especie de espacio móvil, donde el saber se construye en el cruce entre la erudición, la experiencia, el sentido común, la observación ... pero sobre todo, el espíritu de aventura intelectual"

Es inmerso en ese "espíritu de aventura intelectual" que Leonardo no sólo se reconoce, sino que reconoce la voz de Sila, la muchacha que vuela desde la foto de su padre, en esta mujer madura que le habla a través del texto. Porque sólo ahora, después de descubrir los Ensayos sobre el vértigo, el protagonista tiene la evidencia de que Sila y Casilda son la misma persona y que su vida está ligada indisolublemente a ella (p.236), lo que le produce - como ya mencionamos - el deseo irresistible de conocerla, o de "escuchar su voz, por lo menos" (p.238).

Casilda, sin embargo, siente que su propio texto es distante. "Tendía una mano pero al ir a agarrarla, se pegaba uno de cabezazos contra una especie de cristal grueso"(p.296), y aunque su vida ha transcurrido entre libros - ella misma se denomina "una viciosa de la literatura"- (p.267), acaba admitiendo frente a Mauricio que la literatura

es "una prisión de cristal"(p.296) que no la ha dejado llegar hasta Leonardo y le ha impuesto la pasividad de esperarlo "sin prisas", porque tenía la certeza de que algún día "iba a venir de verdad" (p.307).

Esta posición de Casilda frente a la literatura coincide de alguna manera con la de la abuela cuando le dice a Leo: "te vas a volver loco, niño, de tanto buscar en los libros la piedra filosofal" y le aconseja "salir a darse un paseo"(p.311). La literatura como "prisión" opuesta al movimiento de salir en busca de aventuras parece contradictoria en este contexto, sobre todo si pensamos que la base de este análisis es precisamente el considerar a la literatura como único marco posible de la "aventura" de descubrimiento del protagonista.

La estrecha relación existente entre la literatura y la vida es un tema recurrente dentro de la obra de Martín Gaité, por lo que creemos necesario detenernos en esta aparente contradicción.

En El cuento de nunca acabar las alusiones a acontecimientos de la vida de la autora que de alguna manera acaban relacionándose con la literatura son constantes. Vinculando determinados sucesos con la literatura se posibilita que ésta no permanezca solitaria a gran distancia de la vida, separada por una infranqueable barrera, sino que en realidad forme parte de ella. Literatura y vida se entrelazan así de modo constante, recibiendo cada una de la otra un torrente de influencias que acaba por formar lo que el protagonista de La Reina de las Nieves denominará una "amalgama vida - literatura" (p.126).

Precisamente es a través de la literatura, afirma la escritora en El cuento de nunca acabar, como los niños acceden a la vida. La literatura, dice, "nos enseñó por primera vez en la vida la trampa de esa vida y empezó a desvelarnos por qué las personas son como son, sufren como sufren y mienten como mienten" (Cuento, p. 65).⁶⁷ A este primer encuentro con la literatura y, en fin, con la vida, dedica Martín Gaité el artículo "Las mujeres noveleras" (Cuento, pp.63-72) donde agrega que la influencia que las lecturas ejercen en la vida de las personas no se desvanece con el fin de la infancia. Lo leído, por el contrario, va acumulándose, aumentando y enriqueciendo el acervo de conocimientos y experiencias del lector hasta tal punto

que resulta casi imposible imaginar cómo se habría desarrollado nuestra vida si los hechos que la jalonan se hubieran producido sin tener anterior noticia de Hamlet, Ulises, Sherlock Holmes, el agrimensor de Kafka, Cristo, Alicia en el País de las Maravillas, Madame Bovary, Don Quijote, El Corsario Negro, Pinocho o Melibea. (Cuento, p.69)

La creciente importancia de la literatura en la vida lleva a vivir ésta como si de un "cuento de lo que nos va pasando" se tratara (Cuento, p.67), "como si fuera una novela"(Cuento, p.63). A su vez, las reglas que rigen los mundos real y ficticio tienden a confundirse, esta-

⁶⁷ Insiste sobre este asunto en el discurso "Dar palabra" incluido en Martín Gaité, Carmen, Agua pasada, Barcelona, Anagrama, 1993, pp.367-372. En él la autora recuerda que Bruno Bettelheim en su obra Psicoanálisis de los cuentos de hadas mantiene idéntica postura respecto a la importancia de las primeras lecturas en el proceso de "lenta y vacilante conversión en adulto" (p. 368).

bleciéndose estrechas relaciones entre "las conductas literarias y la nuestra particular" (Cuento, p.69)⁶⁸

⁶⁸ En La Reina de las Nieves Leonardo habla de Mauricio Brito como un "personaje de novela, de mi propia novela"(249), de Casilda como un "personaje de novela que acaba de hacerse presente en carne mortal"(316) y de sí mismo como un "niño extraviado de los cuentos" (195)

II. 1.f. El gran final

Establecida la posición de la autora respecto de este tema, no nos queda sino pensar que las afirmaciones mencionadas anteriormente, en el sentido de contraponer la acción a la literatura, parecen formar parte de un plan cuidadosamente elaborado para preparar al lector para la anagnórisis, la gran revelación final.

Ya el título que lleva el último capítulo del libro -"El cristalito de hielo"- nos remonta al cuento de Andersen como paño de fondo ineludible de ese proceso final. Sabemos que Leonardo ha emprendido el viaje y también sabemos que el último acertijo de la abuela aún está por revelarse. El trayecto en tren que lo lleva desde Madrid hasta el pueblo donde habrá de encontrar a Casilda está plagado de referencias a la literatura, como no podría ser de otra manera en una novela de estas características. El propio Leonardo reconoce, cuando se sorprende observando el paisaje por la ventanilla, que aunque estas imágenes sean como un regalo para el niño absorto y melancólico que decidió abandonar los libros y salir "por consejo de su abuela, a dar un paseo", esto no es suficiente, porque "siempre resuenan las palabras plasmadas en los libros, eso es inevitable; con ellas empedramos el mismo puente que nos saca a ese paisaje vislumbrado desde las almenas de la fortaleza"(p.311). El paseo se confunde así con el galope de Gerda "a lomos de un reno" (p.310) y con el poema de Cavafis que

resurge junto con el recuerdo de Mónica y le impone "la vocación de Ítaca" (p.311). Hasta el "extranjero" reaparece para retratar la sensación desvalida del protagonista cuando cree perder a Casilda en la estación, episodio éste que remite a las novelas policiales y que Leonardo considera "añadido al argumento, algo que se mete para despistar" (p.320).

Pero no podemos dejar de reconocer que, por una vez, la autora que otorga tanto poder a las palabras, deja petrificados de silencio a estos dos personajes en el momento de la revelación. Porque al descubrirse, Leonardo y Casilda se ahogan en la misma mirada verde que cada uno echa al otro; es que allí el joven ve reflejados en los ojos de Casilda los de su propia madre, es decir, los suyos. Lo que le faltaba para componer el puzzle era saber que Casilda era su madre, una madre que le pide que lllore, como antes de que viniera la Reina de las Nieves, porque llorar "limpia el alma atascada, y naces a otra vida, sales del fuego al agua" (p.330), una madre que se confunde con Gerda ("Por fin has venido, Gerda, cuánto has tardado en venir"- (p.331)), y que al darle el beso salvador, recoge en sus manos, de su primera lágrima, el cristalito de hielo que alguna vez se le metió en el ojo.

II. 1.g. El cruce entre "romance" e ironía

Luego de haber acompañado a Leonardo en el desarrollo argumental del texto creemos que es hora de remontarnos a la introducción que hicieramos unas cuantas páginas atrás en el sentido de considerar a La Reina de las Nieves como una combinación de "romance" e ironía, según la terminología de Frye. Y si hasta este momento hicimos hincapié en las características de la forma "romance" que identificamos en la obra fue porque consideramos que Martín Gaité, al tomarle prestados el título y el tema al cuento de Andersen, ha querido resaltar su preferencia declarada por tal forma.⁶⁹ Al respecto, creemos pertinente citar las declaraciones de Ítalo Calvino con referencia a esta necesidad de "romance" que tiene la literatura en general e, intuimos, nuestra autora en particular:

"La literatura ... debería expresar, con la aguda inteligencia de lo negativo que nos rodea, la voluntad límpida y activa que espolea a los caballeros en los antiguos cantares o a los exploradores en las relaciones de viajes del siglo XVIII. Inteligencia, voluntad; ya el hecho de proponer estos términos significa tener fe en el individuo y rechazar su disolución. (...)

Las novelas que nos gustaría leer o escribir son novelas de acción, pero no por un residuo de culto al vitalismo o a la energía sino porque lo que nos interesa sobre todas las cosas son las pruebas por las que atraviesa el hombre y la forma como éste logra superarlas. El modelo de las fábulas

⁶⁹ Sólo a modo ilustrativo de tal preferencia, destacamos que en El cuento de nunca acabar la autora hace múltiples referencias a sus cuentos predilectos, "El gato con botas" y "Puigarcito", (pp.121-126) y menciona también la aparición mágica del interlocutor en "La cenicienta" (pp.88-90)

más antiguas, como la del niño abandonado en el bosque o la del caballero que debe superar encuentros con fieras y encantamientos, sigue siendo el esquema insustituible de todas las historias humanas.⁷⁰

Pero el esquema de "romance" que la autora imprimió en su texto no incluye la concepción de la caracterización de Leonardo, al que nos hemos referido como personaje "irónico" y que delata el meollo del cruce entre ambos modos. Porque si bien es cierto que la trayectoria del protagonista por los caminos de la narrativa, los caminos de descenso y ascensión, los acompañantes mágicos, la anagnórisis, en fin, la búsqueda que caracteriza al "romance" resulta insoslayable después del análisis que hemos realizado en ese sentido, no podemos ignorar el hecho de que estamos hablando de una novela contemporánea, que trata de un hombre inmerso en lo que Frye denomina "el mundo caído de la simple humanidad",⁷¹ o si queremos seguir el hilo trazado por la Anatomía de la crítica, el héroe irónico e intelectual que se excluye a sí mismo de la sociedad. Es que, como reconoce el crítico canadiense, nunca se encuentran ejemplos "puros" en ninguna de las formas, y es muy difícil admitir la existencia de un "romance" moderno que no pueda ser considerado como novela y viceversa.

⁷⁰ Italo Calvino, "La espina dorsal" en Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad, Barcelona, Tusquets, 1995, pp.25-26

⁷¹ Esa, naturalmente, es la visión teológica ineludible en el pastor protestante, pero que sirve para contrastarla con el mundo idealizado del héroe del "romance". N.Frye, Anatomía de la crítica, op. cit. p. 377

Independientemente de esta "pureza" en la forma, es necesario que puntualicemos que, según el mencionado crítico, la mayor diferencia entre "romance" y novela está dada por el tratamiento que el autor hace del personaje. Así, mientras el novelista se ocupa de la personalidad, del hombre interactuando en el entramado de una sociedad estable, el autor de "romances", al no pretender crear "personas reales", se centra en una suerte de estilización del héroe, con personajes abstractos e inescrutables, idealizados por el ensueño.

A Martín Gaité se la ha criticado y alabado por la caracterización de sus personajes, que parecen prescindir de una ubicación concreta en la sociedad, aunque siempre se ha coincidido en señalar la intensidad con que ha sabido hilvanar los destinos personales, individuales, de esos personajes. Así, Sanz Villanueva afirma que el presunto sentido "individualista" de los argumentos es lo que separa la narrativa de la autora de la de sus contemporáneos, pero que al mismo tiempo, determina el mérito de su obra: "una acertada consecución de destinos personales que, sin perder este carácter, están implicados de manera sutil en una situación colectiva". En la misma obra y menos de veinte páginas más adelante, el mismo autor se pronuncia en contrario, acusando a la autora de una "grave crisis imaginativa", a un "progresivo alejamiento de la realidad exterior", y a un "encerramiento en vi-

vencias interiores".⁷² Gonzalo Sobejano, por su parte, se limita a citar a Martín Gaité como "uno de los ejemplos más claros de la evolución de la novela social desde la perspectiva de la colectividad hacia la de la persona".⁷³ Lo cierto es que después de leer la narrativa completa de la autora - estas obras críticas son de 1980 y 1970 respectivamente - estamos en condiciones de afirmar que Martín Gaité no está preocupada en cómo la sociedad moldea al individuo y la obra analizada es buen ejemplo de ello. En Leonardo la identidad no se representa por ninguna relación con el contexto social, y si podemos hablar de "encerramiento" en sí mismo del personaje y de "alejamiento" de la realidad, más que atribuirlo a una "grave crisis imaginativa" de la autora podríamos imputarlo a un ejercicio de libertad para buscar por otros rumbos lo que tal vez la sujeción a la rigidez del contexto no pueda suministrarle.

Pero pecaríamos de insensatos si intentáramos caracterizar a Leonardo como un héroe típico de la forma "romance". Nuestro personaje es un joven real, con sus miedos, angustias y frustraciones, y si al principio de este análisis lo identificamos con el héroe irónico, según la denominación de Frye, es porque creemos que tal categoría incluye a aquél que aún no siendo superior ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente está colocado en una situación de inferioridad con

⁷² Santos Sanz Villanueva, Historia de la novela social española (1942-1975), Madrid, Alhambra, 1980, pp. 367-368 y 381 respectivamente

respecto al lector, y esa inferioridad está ligada al hecho de no saber, de tener que descifrar, propia de su búsqueda en el "romance".

Vemos así que frente a la primera y tercera parte de la novela, narradas en tercera persona, el núcleo central, "De los cuadernos de Leonardo", aparece narrado por el protagonista en primera persona. En esta segunda parte de La Reina de las Nieves Leonardo es juez y parte, limitado por su percepción subjetiva, individual y concreta de la realidad y, en última instancia, un testigo más de los hechos y, como tal, poco fidedigno y susceptible de equivocarse. No olvidemos, además, una visión que a veces resulta delirante, producto del uso del hash, del alcohol o de los tranquilizantes. Al lector no le queda aquí sino mantener cierta actitud escéptica ante la información que recibe. El texto, compuesto por una serie de piezas inconexas, incompletas o deformadas por la visión particular de Leonardo, se asemeja así en ocasiones a un rompecabezas del que ni siquiera el narrador tiene la solución.

Cabe aquí partir de la definición de narrador que ofrece Carmen Martín Gaité en El cuento de nunca acabar,⁷⁴ según la cual "el narrador es "narus" - el que sabe -, por contraposición a "ignarus" - el que no sabe. Aun siendo cierta, esta afirmación soslaya la posibilidad de definir al narrador no sólo en términos de su conocimiento de la

⁷³ Gonzalo Sobejano, Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido), Madrid, Ed. Prensa Española, 1970, p. 493

⁷⁴ Carmen Martín Gaité, El cuento de nunca acabar, op. cit. p. 157

situación, sino también de su desconocimiento. El narrador no omnisciente no es sólo "narus" como dice Martín Gaité, sino también "ignarus", en tanto que no se halla en posesión de toda la verdad. Concluimos entonces, para ser coherentes con la terminología de la Anatomía, que Leonardo es un narrador "irónico", ya que no sólo no sabe, sino que sabe menos que el propio lector.

II. 2. TRAYECTORIA EN LOS ESPACIOS

II. 2.a. El cielo y el infierno

La Reina de las Nieves es una novela de espacios, de espacios "ensalzados" como los llamaría Bachelard,⁷⁵ en la que La Poética del Espacio juega un papel fundamental no sólo por haberle servido a Leonardo como "guía para sus acrobacias" cuando estaba en la cárcel, sino también porque sistematiza elementos concretos que permiten una nueva perspectiva en la búsqueda de identidad del protagonista.

De la mano de Bachelard, entonces, queremos recorrer un camino que la propia Martín Gaité traza al escoger La Poética del Espacio como texto vertebral de su novela, aunque afirme que "se dice que la literatura escrita por mujeres, y la mía propia, es de interiores, en general. Aquí hay dos ámbitos, el de los espacios abiertos y el de los espacios cerrados, y se está jugando continuamente con esa dicotomía".⁷⁶ Limitarse a apuntar este juego entre ambas categorías sería restrictivo, por lo que creemos que es preciso extender este análisis a las diversas imágenes de espacio que surgen "en la conciencia como

⁷⁵ Gastón Bachelard en La Poética del Espacio, México, Fondo de Cultura Económica, Serie Breviarios, 1965, esboza un propósito para su obra: "sólo queremos examinar imágenes muy sencillas, las imágenes del espacio feliz. Nuestras encuestas ... aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados" (p.29).

⁷⁶ C. Martín Gaité en entrevista concedida a E. Huelbes con motivo de la publicación de La Reina de las Nieves, citado por Emma Martínell Gifré en El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, p.12

un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad",⁷⁷ ya que son esas imágenes universales las que la autora utiliza permanentemente para enriquecer su texto.

Asimismo, y como no podría ser de otra manera dada la relevancia que este estudio viene otorgando al trabajo de Frye, recorreremos este camino por los espacios dentro del marco teórico que nos brinda el crítico canadiense, marco que complementa y, de alguna manera, contiene el texto de Bachelard.

Conviene anticipar que, así como el personaje desarrolla un trayecto por las formas narrativas en el que se identificaron los caminos de descenso y ascensión, el recorrido por los espacios también estará marcado por un trayecto semejante entre imágenes "apocalípticas" y "demoníacas".

A esta altura se puede afirmar que La Reina de las Nieves comienza "apocalípticamente", con la imagen de una misteriosa mujer que casi diariamente y a la misma hora da un paseo hasta el faro. "Apocalíptico" aquí se refiere exclusivamente a la organización de imágenes que Frye identifica con el cielo de la religión o con el mundo de la realidad según el deseo humano y que son las más apropiadas a la forma del "romance".⁷⁸ Esta apertura de la novela dentro de un uni-

⁷⁷ Bachelard, op.cit. p. 9

⁷⁸ Frye agrega que "la forma impuesta por el trabajo y el deseo humanos al mundo *vegetal*, por ejemplo, es la del jardín o el huerto, (...) la del mundo *animal* es un mundo de animales domésticos y la forma humana del mundo *mineral*, la forma en que el trabajo humano transforma la piedra, es la ciudad" Anatomía de la crítica, op.cit. p. 187

verso "apocalíptico" proporciona una pista inestimable para el lector al anticipar el espacio donde transcurrirá el final feliz, y jugar en forma contrapuntística con las imágenes del "infierno" en el que se nos presenta al protagonista en el capítulo siguiente.

Dentro del universo "apocalíptico", aquellos paseos de la enigmática señora, además de tener un "cariz ritual y extraordinario" (p. 15), parecen coincidir con el mundo cíclico de la naturaleza ya que marcan el fluir de la vida -"desde el alba al ocaso" -(p. 15) de la pequeña comunidad rural en que la acción de este primer capítulo se desarrolla. Martín Gaité refuerza esta caracterización al señalar que la eventual ausencia de la mujer "proyectaba como una sombra inquietante sobre el final de las tareas agrícolas, las cenas frugales, el regreso de las bestias al establo y la animación de la taberna" (p. 15). En ese mismo sentido, son propias del universo "apocalíptico" las imágenes que en el modo del "romance" Frye denomina "analogía de la inocencia"⁷⁹ y que corresponden a la descripción del jardín de la Quinta Blanca, jardín que provoca "encogimiento y fascinación" en los niños más osados que se atreven a escalar sus murallas y en donde "los pájaros cantaban de otra manera" (p. 17). La atmósfera de ese pequeño pueblo está marcada, además, por la caracterización de los aldeanos como gentes fantasiosas y "proclives al relato sensual, macabro y prodigioso" (p. 17).

Varias veces en este trabajo se enfatizó que La Reina de las Nieves está estructurada como un rompecabezas que el lector debe armar si quiere llegar al final de la travesía. Las piezas están sueltas, y por momentos resulta complicado juntarlas, pero como vimos durante el recorrido de Leonardo por las formas narrativas, todo termina encajando. Dos de los capítulos de la primera parte que anteceden a "Los cuadernos de Leonardo" transcurren en los alrededores de la Quinta Blanca. En el primero, "Muerte de Rosa Figueroa", el pueblo cuenta la historia de la familia Villalba Guitian y ya se dice que de niño a Leonardo lo dejaban "tiempo y tiempo" con la abuela porque el aire de la Quinta Blanca "era lo que mejor le probaba" (p.20). No hablaremos de la calidad del tiempo pasado en compañía de la abuela ni de la importancia de este personaje porque ya ha sido tratado con detenimiento. Pero sí resulta sugestivo el testimonio de la mujer del pueblo confirmando lo favorable que siempre ha sido la Quinta Blanca en la vida del joven, porque tal afirmación al inicio de la novela adquiere un carácter casi profético. También es de destacar el valor del vocablo "faro", repetido tres veces sólo en la primera página, sobre todo si pensamos que Frye le atribuye la función de "punto de epifanía" junto con otros marcos, como la isla, la torre, una escalera o la cumbre de una montaña.⁸⁰ Volveremos sobre el tema más adelante, pero por ahora

⁷⁹ Frye, Anatomía de la crítica, op.cit. p.200

⁸⁰ Frye, Anatomía de la crítica, op.cit. p.268

creemos importante resaltar la inclusión de ese punto de referencia tan apropiado al mundo del "romance".

"La isla de las gaviotas" - el otro capítulo que mencionamos - termina de anticipar la atmósfera "apocalíptica" al presentar a la misteriosa mujer descendiendo "intrépida" las rocas del acantilado y su encuentro con Antonio Moura, el viejo maestro. Martín Gaité los describe como "dos personajes extravagantes que parecían sacados de una pintura romántica" (p.49). Otra vez, una pieza suelta pero fundamental aparece en la conversación llena de sobreentendidos entre ambas figuras. El viejo, al recapacitar sobre su incapacidad de recordar las fechas de los acontecimientos observa:

- A veces, cuando salgo al mar y miro al faro desde ahí en medio, el tiempo se confunde con la eternidad, con las olas y las nubes que no se preguntan por qué siguen moviéndose ni para qué ni desde cuándo. Es lo que tiene este sitio, que le enseña a uno a vivir al margen de las fechas.(...)
(p.50)

Cuando recordamos el cuento de Andersen vimos que el pequeño Kay está condenado a jugar al Juego de la Razón Fría hasta que sea capaz de formar la palabra "Eternidad" con los bloques de hielo. La historia infantil cuenta que cuando Gerda llora sus lágrimas cálidas y el cristalito se derrite en el corazón del niño, los bloques de hielo se acomodan como por arte de magia y forman la palabra liberadora. La "eternidad" que sugiere el vaivén del mar auspicia la reflexión acerca de la inutilidad de las fechas y de las preguntas sin respuesta,

temas recurrentes en el texto. Sólo en el último capítulo, y rodeado por el escenario del faro y el fragor de los acantilados, el protagonista terminará de armar su rompecabezas y descubrirá, como Antonio Moura, que la "eternidad" ha estado siempre ahí, en sus lágrimas recuperadas y con el paisaje de la Quinta Blanca como fondo.

Si los capítulos impares de la primera parte de la novela están plagados de imágenes "apocalípticas", los pares nos mostrarán, contrapuntísticamente, el infierno. El segundo se centra en el protagonista, quien ha ido a parar a la cárcel por un asunto de drogas. Su personalidad extraordinaria provoca en Julián Expósito, su compañero de celda, contradictorios sentimientos de atracción y rechazo y da lugar a que se desarrolle entre ellos una relación fuera de lo común. Julián, turbado por algunos rumores según los cuales estaría teniendo una relación homosexual con Leonardo, acaba manteniendo con el celador una inquietante conversación en la que expresa su preocupación por la salud mental del protagonista y que determina el inmediato traslado de éste al Hospital Penitenciario.

El pitillo de hash compartido en la complicidad de la celda luego de consumada dicha "traición", provoca imágenes diversas en ambos personajes. Julián, por su parte, ingresa en el infierno de las imágenes "demoníacas" apropiadas al modo irónico que Frye identifica

con el mundo que el deseo rechaza totalmente: "el mundo de la pesadilla y del chivo expiatorio ... del dolor y de la confusión"⁸¹

(...) veía cuerdas de colores que se enredaban aumentando de tamaño hasta tener la plasticidad viscosa de los reptiles, les nacían en la punta lenguas brillantes que a su vez se enlazaban entre sí embarullando la maraña; tomaban la forma de mujeres revolviéndose hacinadas con los pechos al aire, de soldados gritando fusil en ristre hacia un horizonte de fuego, de animales colgados y abiertos en canal, formas que se diluían entre contorsiones sobre manchas de fango y de sangre (p.41)

Para Leonardo, por otro lado, la prisión es el espacio ideal para el distanciamiento -"esto es la nada pura, el puro absurdo, sí, el vacío, pero desde el vacío se puede abarcar todo, viajar a cualquier sitio. Porque este lugar contiene a los demás"(p.39). La imagen de la luna, símbolo de purificación en el mundo inocente,⁸² lo calma y atrae y el blanco de la cárcel evoca el blanco de la nieve del cuento de Andersen.⁸³ A diferencia de su compañero, la droga lo llevará a "un sitio maravilloso" que "es como volver al paraíso"(p.41), donde se pueden ver el faro y el mar y donde "el tiempo se ha parado" porque "es el origen del mundo, el fin del mundo." (p.42)

La eternidad vislumbrada termina súbitamente con la salida del joven del refugio de la cárcel. El capítulo tercero enfrenta a Leonardo con la ciudad, una ciudad cuyas imágenes están en estrecha relación

⁸¹ Frye, *Anatomía de la crítica*, op.cit. p.105

⁸² Frye da especial importancia a la luna como símbolo de purificación por ser "el más frío y, por lo tanto, el más casto de todos los cuerpos igneos", op.cit. p. 201

con el mundo demoníaco de la analogía de la experiencia al adoptar la figura de las laberínticas metrópolis modernas, signadas por la soledad y la falta de comunicación. La narración "tanathos" de la chica pelirroja que lo saca de la cárcel forma una trama contrapuntística con la topografía urbana. Así, a medida que la muchacha se enreda en un soliloquio banal que parece no tener fin, el protagonista comienza a sentirse ahogado en un universo de imágenes crueles que van *in crescendo*. Observa que "llovía sin piedad sobre los desmontes, sobre los vertederos de basura, sobre un inmenso almacén de chatarra"(p.61) hasta que percibe que la calle le da náuseas y se marea. Las "fauces de la ciudad surcada de autobuses, de ambulancias, de policías, de máquinas perforadores"(p.63) lo invitan a distanciarse de su situación personal, ejercicio practicado con fruición en la cárcel, porque ha descubierto que el secreto está en "relacionar el laberinto de fuera con la topografía provisional e ignorada del propio cuerpo" (p.63)

Al fin y al cabo todo eran tuberías escondidas acarreado aguas residuales, jugos gástricos, gasolina, sudor, humo, dinero, palabras, sustancias pútridas, material de derribo. Imaginar que aquellos conductos de acarreo pudieran dejar de funcionar suponía un descanso, todo perdía relieve e importancia. (p.63)

No menos escatológico es su despertar del letargo al que esta actitud lo somete. La noticia de la muerte de sus padres aparece bajo

⁸³ Bachelard también se refiere a esa "imagen celular": "La blancura de los muros protege, por sí sola, la celda del soñador. Es más fuerte que toda geometría. Viene a inscribirse en la celda de la intimidad". (op.cit.p.287)

su pie "agarrotado", que no sentía porque "era como si le hubiera picado un bicho venenoso"(p.64). El viejo papel del periódico se le clava "a traición en los ojos, en el costado, en la garganta", como un "escorpión escondido bajo su zapato de donde le había venido la picadura mortal que ahora se le propagaba por todo el cuerpo" (p.64). Pero la "picadura" no es mortal , sino el aliciente para que Leonardo comience su viaje en búsqueda de su identidad. Atrás quedó el errático deambular por las calles de Tánger, Amsterdam, Verona, París, Berlín o Bérgamo, atrás quedó su "huir perpetuamente hacia ciudades que nunca (le) dijeron: ¡quédate!" (p.72) Cuando toma la decisión de retornar a la casa familiar, Leonardo comienza a tener conciencia de que su permanente errar entrañaba una huida en la que había tratado de dejar atrás recuerdos, nombres, fechas, todo lo que pudiera amarrarle de alguna manera a un pasado del que se quiere desligar:

Todos huyen, huimos, de lo mismo, de lo que hemos creído ir dejando enterrado a las espaldas, según nos adentramos por caminos sin dirección. (p.195)

Con su salida de la cárcel-refugio y la vuelta a la casa de sus padres, sin embargo, la fuga llega a su término. Como él mismo anota, "ha cambiado el rumbo del barco y ya no se mueve. (...) Ahora ha encallado el barco, no hay viaje" (pp.82-83). Por fin, Leonardo se da cuenta de que ha llegado el momento de enfrentarse con los fantasmas de los que había estado huyendo toda su vida, de que la huida frenética ya no tiene sentido. A partir de ese momento, inicia un tra-

yecto bien distinto en el que la huida da paso a la búsqueda. Por fin se ha convertido en "el muchacho convertido en hombre (que) regresa al castillo de irás y no volverás para pedirle cuentas a su padre de todo lo que siempre estuvo oscuro"(p.72). Pero como él mismo reconoce, tiene que emprender la "pesquisa" solo. Se trata ahora de observar cómo el trayecto por las formas narrativas corresponde a un trayecto espacial.

II. 2.b. La casa de los padres

Bachelard comienza su estudio fenomenológico analizando la casa, espacio interior por excelencia y primer universo del hombre. En ella "el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños".⁸⁴ La casa, entonces, tiene el poder de integrar los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre a través del ensueño que es, para el autor, el principio unificador. Los recuerdos de casas anteriores se reviven como ensueños, son imperecederos, y en esos ensueños, la memoria y la imaginación no pueden dissociarse. Así, aparecerán imágenes de confort frente al recuerdo de la protección de sus paredes o, en sentido inverso, de miedo ante unos muros demasiado gruesos.

La casa natal, en particular, adquirirá la función de casa del recuerdo-sueño, tan inscrita en el hombre que todas las casas posteriores no serán más que variaciones de ella. Y es dentro de esa casa onírica donde el hombre conserva la infancia intacta, porque más que habitarla en el recuerdo vive en la casa desaparecida como lo había soñado.

Hay mucho de ensueño en La Reina de las Nieves, y tanto la casa de los padres de Leonardo como la Quinta Blanca son el marco esencial para ese ensueño. Sin embargo, el espacio que ambas casas ofrecen para la tarea de descubrimiento del protagonista es a veces complementario y otras, antagónico: la primera tiene la doble función de ser, por un lado, el escenario de su proceso de descenso y por otro, el pivote para esa búsqueda típica del "romance" atrás de historias por descifrar; la casa de la Quinta Blanca es, por su vez, "un estado del alma",⁶⁵ la cumbre de su camino de ascensión. El juego dialéctico entre ambas casas se ve reflejado en las imágenes que su evocación conlleva.

Ya desde su llegada a la casa de sus padres, Leonardo tiene "una sensación como de hundirse en el vacío"(p.74). En ese entorno, la imagen del vacío adquiere una dimensión diferente de la que ya había aparecido en la celda como espacio para el distanciamiento: desde el vacío de la cárcel se podía "abarcar todo"; el vacío de la casa, por el

⁶⁴ Bachelard, *op.cit.* p. 37

contrario, lo impulsa al descendimiento, a hundirse. La llegada a la casa, asimismo, provoca en el joven la lucha entre dos fuerzas encontradas, "una que (lo) urgía a seguir avanzando en nombre de una inercia olvidada"(p.74) y otra que lo impulsaba a escapar de nuevo a la falsa aventura buscando un remedo de refugio en otras viviendas. Su decisión de quedarse en la casa, cuando exclama: "¡Qué más da, también esto es un sueño!"(p.74), nos da la clave del tono en que va a transcurrir su estancia en la misma.

Cuando Bachelard ordena las imágenes que surgen de la casa tiene en cuenta dos ejes de análisis: "1) La casa es imaginada como un ser vertical, se eleva. (...) 2) La casa es imaginada como un ser concentrado".⁸⁶ En la polaridad del sótano y la buhardilla encontramos los signos de la verticalidad. El tejado protege al hombre, allí todos los pensamientos son claros; "los pisos altos, el desván, son "edificados" por el soñador. Con los sueños en la clara altura estamos en la zona racional de los proyectos intelectualizados", mientras que el sótano es el "ser *oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. (...) Del lado de la tierra cavada, los sueños no tienen límite."⁸⁷ Por otra parte, la concentración de la casa o "los centros de condensación de intimidad donde se acumula el ensueño" se encuentran en lo

⁸⁵ op.cit. p.111

⁸⁶ op.cit. p.51

⁸⁷ op.cit. p.52

que Bachelard llama "la primitividad del refugio",⁸⁸ el centro de la casa que auspicia los sueños de evasiones lejanas.

Aunque no podemos hablar propiamente de sótano o desván en la casa urbana sí queremos trazar un paralelo con ambos polos. El cuarto al que Leonardo llega por una puerta lateral, el cuarto de los trastos viejos, adquiere la calidad de sótano al oponerse a los pisos superiores, pisos a los que el joven se niega a subir y cuya puerta cancela con un "candado enorme y sin llave"(p.75) como primera medida, simplemente porque "no quería saber nada de la parte de arriba"(p.83). Y no sólo el espacio en el piso inferior será propicio a sus sueños, sino que precisará de la cama de hierro de la abuela Inés, la cama que es preciso armar como un gran puzzle y que ocupará el centro de la habitación, para condensar su ensueño de intimidad. Irónicamente, son los objetos degradados que se encuentran en el cuarto de los trastos viejos, los vestigios, las ruinas, los que contribuyen para marcar el camino que Leonardo irá a transitar en búsqueda de su identidad. En el cuarto de abajo y atraído hacia el centro por el "hoyo del colchón" (p.95) de la cama de la abuela, Leonardo reflexiona sobre su situación:

Tenía la casa entera encima, señalándome con mil dedos negros como cañones de escopeta, y lo que más miedo me daba de repente era que fuese mía. De nada me servía poner cerrojos, destruir llaves y hacer de Barba Azul conmigo mismo prohibiéndome subir a inspeccionarla. Era mía y tenía que hacerme cargo de ella. Para eso había venido. Y lo

⁸⁸ op.cit. p.64

sabía, sabía que no lo podía evitar. Que acabaría subiendo. (p.95)

Pero antes necesita soñar, cobijarse como cuando era niño en los cuentos de la abuela y evocar aquellos tiempos del "«érase que se era» mediante el rescate de la fórmula exacta de iniciación"(p.95), para así poder recuperar una infancia que creía perdida para siempre. El cuarto del piso inferior será, entonces, el marco propicio para su identificación con Kay, el niño protagonista de "La Reina de las Nieves" y el punto de partida para el descubrimiento de su propia identidad. Allí donde "los sueños no tienen límite" - como diría Bachelard - Leonardo consigue reconocerse en el personaje del cuento infantil y dialogar con su abuela muerta quien, entre adivinanzas y trabalenguas, le advierte que "lo más difícil" para descifrar su historia "no ha empezado todavía" (p.80). El tono de "romance" de esa búsqueda lo da el propio narrador:

Pues qué contenta debe estar ahora (la abuela) , le ha salido un discípulo como los de los cuentos ..., en busca de un camino que no sabe cómo va a reconocer entre tantos como le salen al paso en el bosque, que a trechos recorre andando para atrás, sin más orientación que vagas advertencias, verás una encina con bellotas de oro, tendrás que cavar un agujero, pero procura que sea en el punto exacto, si te asustas del fuego que echa por las fauces el dragón, lo habrás perdido todo, pasa de largo, no te dejes arrebatar el talismán; (...) (p.135).

Cuando acompañamos a Leonardo en su recorrido por las formas narrativas hicimos referencia a los movimientos de descenso y ascensión, a los cuales Frye asocia todos los relatos de la literatura. El trayecto por los espacios no hará sino enfatizar dichos conceptos. La

casa de los padres es el escenario ideal para el camino de descenso, donde se puede constatar la creciente confusión y ruptura de conciencia del protagonista así como sucesivas restricciones de su acción. En la primera página de sus cuadernos Leonardo hace mención a sus equívocas sensaciones las que, una vez más, refuerzan el carácter de "romance" de su proceso de búsqueda:

Cada vez me resulta más difícil distinguir entre la alucinación y la realidad, y la llegada aquí ha acentuado la ambigüedad de esa frontera, que transponen a su antojo las imágenes de un campo para colarse en el otro, así que da igual que lo soñara o que lo imaginara. (p.69)

Vimos como el cuarto de los trastos viejos favorece el ensueño de Leonardo y su creciente identificación con el personaje de Kay. Paulatinamente, el narrador va decidiéndose a entrar en el despacho de su padre (p.111), a desplazarse a los pisos de arriba (p.117), a volver al dormitorio de Gertrude (p. 118), a bajar a la cocina (p.119), al comedor (p.137), pero siempre la sensación de equívoco, de inutilidad, prevalece, porque "se impone ... la evidencia de que esta casa nunca ha sido mía ni la voy a hacer mía a golpe de decreto. Aunque por el momento, siga guarecido en ella, aprisionado, como si fuera víctima de un bloqueo amoroso" (p.223).

De las reflexiones de Leonardo se puede deducir que el chalet de Madrid nunca adquiere la categoría de "casa-refugio" descrita por Bachelard. Por el contrario, este espacio que Leonardo comparte con sus padres hasta la muerte de la abuela es el símbolo de las puertas

cerradas y de las preguntas sin respuesta. La vuelta a esta casa no hace más que enfatizar la tensión que siempre existió entre estos personajes, al presentarse como el local ideal para el extrañamiento. Pero también, y en esto estriba la doble función a que nos referíamos anteriormente, la casa alberga los sueños del protagonista, sueños que lo conducen a descifrar su propia historia.

El despacho de Eugenio, con la caja de caudales oculta, había sido en la infancia del protagonista el "símbolo visible de todas las puertas cerradas de los cuentos" (p.112). La evocación del narrador de la conversación que muchos años atrás mantuviera con su padre en ese local refuerza su situación dentro de la novela. Al tratar de abrir una brecha por donde penetrar en la intimidad de su padre, el niño percibe que Eugenio sólo está interesado en disfrazar la realidad. "Aquí no ha pasado nada" exclama el padre al esconder la caja de caudales detrás del cuadro, y esa expresión se transforma en el símbolo de la relación entre ambos: "-siempre era igual"- recuerda Leonardo "-siempre era como si no hubiera pasado nada, siempre una puerta infranqueable ante las preguntas apasionadas"- (p.155). El joven reconoce que su padre y él vivían "bajo el mismo techo pero rumiando ideas tan divergentes que casi siempre el encuentro provocaba un sobresalto" (p.142). Recordemos que para ese entonces las únicas afinidades que unían a ambos personajes eran puramente literarias, el resto era sólo "una sombra espiando a otra sombra ... por pasillos, rin-

cones, ventanas y rendijas de puertas, esas puertas que ocultan actitudes secretas y aíslan el olor de una presencia evanescente" (p.143). Sin embargo, el despacho se transforma, a la vuelta de Leonardo, en el lugar donde el protagonista comenzará a descifrar su historia. "Deja que lo atrancado se abra solo, pero no atranques lo que está abierto" (p.80) le repetía la abuela de los acertijos. Tal vez, deberíamos agregar, porque detrás de cada puerta abierta hay una respuesta. Sólo hay que saber esperar, como en los cuentos.

La decisión del protagonista de no quedarse en el piso de abajo obedece a la necesidad urgente de emprender su "pesquisa personal" (p.117). Por lo demás, el objetivo inmediato del desplazamiento al piso superior es buscar medicinas para la mano herida, tomar alguna bebida caliente y encontrar "un ambiente más confortable" (p.117). El cuarto de Gertrude le ofrece un baño reparador en su bañera ovalada y el descanso en una cama limpia, pero de modo alguno se puede afirmar que los cuartos de arriba representen un camino de ascensión en el sentido que hemos estudiado. A pesar de albergar los sueños del protagonista, a pesar de ser el local desde donde el joven parte en su camino de descubrimiento, la casa de los padres se presenta como un espacio en el que predominan las imágenes demoníacas.

El capítulo denominado "Bajada al comedor" es buen ejemplo de ello. Este ambiente evoca en Leonardo aquella "sensación de inuti-

lidad, de cobertura lujosa e inerte" (p.137) que las comidas "tensas y silenciosas" con los padres le provocaban. La primera vez que el protagonista baja al comedor se siente paralizado, "como presa mi imagen dentro de una foto rara de esas que se encuentra uno al cabo de los años en el fondo de un cajón" (p.138). Inmediatamente, recuerda la especial intuición de su padre para fotografiar "momentos que consideraba significativos" (p.138), lo cual a su vez le hace rememorar la primera ocasión en que Eugenio se dirigió a él como "el extranjero", tras hacerle una foto. Este recuerdo dará pie a Leonardo para comentar sucesivamente las conversaciones que ambos mantenían sobre literatura (pp.138-140); los intentos de Eugenio "de leer en mis ojos la novela que no conocía" (pp.140-143); las cartas que se cruzaban padre e hijo y cómo influyó en esta correspondencia el hecho de que Gertrude comenzara a firmar (143-145). Sugestivamente, el capítulo denominado "Bajada al comedor" es el escenario de aquél descenso literario al que hicimos referencia cuando estudiamos la trayectoria por las narrativas. En el comedor -"símbolo de lo que más odiaba" - (p.148) recibe la noticia de la muerte de la abuela, a partir de la cual comenzará a vivir como un "extranjero fugado de sí mismo" (p.124) y a identificarse con los héroes de la literatura del mal.

En contraste con este camino de descenso del que hemos dado algunos ejemplos, la casa también le ofrece al narrador el espacio adecuado para que emprenda su búsqueda. Varios gestos de Leo-

nardo revelan la necesidad urgente de dedicarse a "su pesquisa personal". Así, vemos que apenas llega a la casa promete no distraerse con pretextos ni "extraviarse nunca más por rutas de fango"(p.73), por que llegó la hora de empezar. Comienza por armar la cama de la abuela, y continúa contratando a una asistenta para que ponga orden (p.36) y dejando clara su posición de "amo" de la casa frente al administrador (p.118). Su último acto antes de salir a la calle -arranca las fundas con que Gertrude protegía los sillones y el sofá de la sala- se transforma en paradigma de todo este proceso:

Ahora esas coberturas se me antojaban como un sudario sobre las cenizas de su propio cuerpo, sobre aquel necio empeño, que presidió su vida, de anular las manchas del tiempo y las arrugas del deterioro. Todo intacto, como si no hubiera pasado nada ni fuera a pasar nada jamás. (p.146)

El "aquí no ha pasado nada" con que tanto Eugenio como Gertrude se empeñaban en construir sus vidas da lugar a una revolución de puertas abiertas, de secretos atisbados, de historias a descifrar. Gran parte de las claves está en la famosa caja de caudales del despacho del padre.

II. 2.c. El secreto de la caja de caudales

Armarios y cofres constituyen otra categoría de imágenes que Bachelard relaciona con lo secreto. Así, "el espacio interior del armario

es un *espacio de intimidad*, un espacio que no se abre a cualquiera⁸⁹, o los cofres "son un testimonio bien sensible de una *necesidad de secretos*, de una inteligencia del escondite."⁹⁰ En La Reina de las Nieves hay una sola alusión al armario y es cuando Leonardo entra en el cuarto de Gertrude para darse un baño. -"Abrí el armario empotrado y me vino una fuerte ráfaga de olor a ella" - (p.119) dice el protagonista. Irónicamente, el "espacio de intimidad" no hace más que acentuar la distancia entre ambos seres, ya que el perfume de la madre impregnado en el armario evoca en Leonardo la figura de esa mujer misteriosa que nunca ha llegado a conocer.

Pero si ese armario resulta insuficiente para delinear una fenomenología de imágenes, la caja de caudales de Eugenio es todo lo que Bachelard describe cuando trata de los cofres:

En el cofrecillo se encuentran las cosas *inolvidables*, inolvidables para nosotros, y también para aquellos a quienes legaremos nuestros tesoros. El pasado, el presente y el porvenir se hallan condensados allí. Y así, el cofrecillo es la memoria de lo inmemorial⁹¹.

Leonardo, lector declarado de Bachelard, parece tener en cuenta todas estas especulaciones cuando se refiere a la caja de caudales como "símbolo visible de todas las puertas cerradas de los cuentos" (p.112), ya que intuye que cuando sea capaz de conseguir la clave para abrirla se adueñará, finalmente, del secreto de su padre.

⁸⁹ Bachelard, op.cit. p. 111

⁹⁰ op.cit. p. 118

La caja de caudales está escondida detrás de un grabado del siglo XIX que representa un paisaje con faro. Ese cuadro que en su infancia se cerraba sobre cualquier intento de acercamiento con Eugenio se abre a su vuelta, generoso, para permitirle el acceso a los papeles del padre. Para Frye, los cuadros, tapices o estatuas son "modulaciones" de la imagen del espejo e indican el "umbral del mundo del «romance»".⁹² Abrir el cofre que guarda -según confesión de Eugenio- "otras cosas que valen más que el dinero" (p.111) se transforma en el símbolo de la búsqueda de un tesoro, lo que en el "romance" puede significar, por extensión, la búsqueda de "la riqueza en sus formas ideales: el poder y la sabiduría".⁹³ El paisaje con faro, anticipo de la imagen de anagnórisis final, le abre a Leonardo las puertas a un nuevo mundo, y su tarea fundamental será descifrarlo.

Aunque Bachelard afirme que "habrá siempre más cosas en un cofre cerrado que en un cofre abierto. La comprobación es la muerte de las imágenes. *Imaginar* será siempre más grande que *vivir*",⁹⁴ el descubrimiento de las cartas y fotos tan celosamente guardadas por Eugenio provoca en Leonardo las primeras sensaciones de vértigo. Es que los apuntes de Sila donde se va revelando su historia, la intimidad del padre volcada en las cartas amorosas a la joven, la evocación de la abuela y sus acertijos entremezclada con el cuento de

⁹¹ op.cit. p. 121

⁹² Northrop Frye, *La escritura profana*, op.cit. p.125

⁹³ Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, op.cit. p. 254

La Reina de las Nieves le resultan demasiado agobiantes, tanto como la casa. Así declara:

Apartado de la sucesión cotidiana de las cosas, inmerso en un tiempo al que he entrado como polizón, extraviado en el jardín sofocante de lo imaginario, la sensatez más elemental me aconseja abrir la ventana para que entren otras voces, otros testimonios. (p.128)

II. 2.d. Las voces de afuera

Será necesario salir del agobio de la casa para que Leonardo descifre su primera historia. Después de un deambular callejero en el que el tema del extranjero se confunde con el cuento de la Reina de las Nieves, el joven llega al despacho del notario en la calle Serrano. Sentado en la sala de espera rememora los detalles de la muerte de la abuela, desde que toma conocimiento de la triste noticia hasta la entrega de su carta póstuma. Aquella carta de la que espera la respuesta a todas sus preguntas se convierte, por el contrario, en el motivo fundamental por el que el joven decide descender por el "despeñadero de la literatura del mal" y adoptar efectivamente el papel de "extranjero". En la aséptica antesala del notario y después de todo el tiempo que ha tenido "para jugar al Juego de la Razón Fría" (p.159), Leonardo comprende finalmente que la mensajera de la misteriosa carta, a quien

⁹⁴ Bachelard, op.cit. p. 129

siempre besó y llamó madre "con cierta aprensión" (p.160), era en verdad la Reina de las Nieves.

Después de semejante revelación, la entrevista con el notario transcurre en un clima de confusión y angustia. Recuperar la Quinta Blanca se transforma en "un espejismo, una meta utópica" (p.164), luego que Leonardo toma conciencia de que fue él mismo quien decidió desprenderse del local, a pesar de la fuerte recomendación en contrario que la famosa carta de la abuela contenía. El nombre de Casilda Iriarte, la escritora que compró la Quinta Blanca cinco años antes, comienza a obsesionarlo a tal punto que, cuando se despide del notario, no sabe qué dirección tomar.

"Lo único que sé es que no tengo ganas de volver a casa" (p.170) exclama el joven, e inicia así un peregrinaje por las calles de Madrid que lo habrán de llevar primero hasta la Puerta de Alcalá y luego hasta un club que frecuentaba antes de ir a parar a la cárcel, el "Ponte a cien".

En la calle lo invade una sensación de plenitud. A la euforia por la libertad recobrada se suma la caricia de la lluvia que "moja de verdad" (p.174). La calle anula "la opción del encierro acolchado" (p.172) que, desde su estancia en la cárcel, le había servido como "montaje de supervivencia" (p.174) y, junto con el aire fresco de la noche, le devuelve el deseo de vivir donde "todo es posible, nada prohibido", como en la canción de Moustaki que no puede dejar de canturrear (p.178).

Vale destacar que estas imágenes contrastan nitidamente con las que surgen la primera vez que Leonardo se enfrenta con la ciudad, inmediatamente después de salir de la prisión: aquel infierno amenazador se transforma en ejercicio pleno de la libertad durante este deambular renovado por las calles de Madrid.

La lluvia que arrecia lo obliga a buscar refugio momentáneo bajo el arco de la Puerta de Alcalá. Desde allí evoca a la abuela y al cuento de Andersen y exalta los atributos de esa "puerta que no se hizo para llave y que nunca se cierra", después de calificarla de "metáfora, acertijo, disparate" (p.177). El gusto que le provoca estar bajo esa puerta siempre abierta se contrapone a las imágenes de desasosiego frente a todas las puertas cerradas de la casa de sus padres.

Sin saber cómo Leonardo llega al "Ponte a cien", típico club nocturno de la Gran Vía, atestado de jóvenes que beben y fuman sin descanso, donde se habla mucho y se escucha poco. La ginebra y el hash aturden al narrador, que no se siente nada cómodo entre un "rock mediocre" y un público nada dispuesto a entablar cualquier tipo de diálogo. Leonardo toma distancia de lo que allí ocurre y se coloca en la posición de espectador, de ahí su descripción del lugar como un "corral ajeno" (p.181).

En compañía de Almudena, una chica que conoce allí y que cultiva la narración "tanathos", Leonardo evoca con nostalgia un mundo plagado de rincones, de cuevas y escondites - otra categoría

estudiada en La Poética del Espacio - y cita textualmente un pasaje de Bachelard: "Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo. Para los grandes soñadores de rincones, de ángulos, de agujeros, nada está vacío" (p.182). El joven necesita del estrechamiento que el rincón provoca y que el local no le ofrece porque allí se refugia en la inmovilidad, único remedio eficaz para contrarrestar la avalancha de misterios que la caja de caudales le ha estado proponiendo y freno inmediato a esa sed de libertad que la calle y la lluvia le provocaran.⁹⁵ La añoranza de un rincón donde resguardarse le trae como en oleadas la evocación del tiempo que pasó en la cárcel y en donde llegó a aprender de memoria párrafos del texto de Bachelard, porque en la cárcel Leonardo había experimentado la paz de ser un soñador de rincones.

El aire viciado y la falta de un lugar donde refugiarse, impulsa a Leonardo a abandonar el lugar en compañía de la chica. Frente al "Ponte a cien", la casa de Almudena y su compañera, Mónica, ofrece el recogimiento de un espacio poblado de rincones, de recuerdos. La ropa y los libros de Mónica se amontonan por las distintas habitaciones brindando con su desorden una excusa para tratar temas diversos y establecer un diálogo fluido. La música se ha ido apagando lentamente y del ruidoso concierto de rock se pasa al absoluto silencio rei-

⁹⁵ Además Leonardo sabe, porque leyó La Poética del Espacio que "en cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte, soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre

nante al final del capítulo XIII de la segunda parte de la novela. Ya en el momento en que Leonardo vuelve al club a buscar la gabardina olvidada los "músicos estaban haciendo un descanso" (p. 202), y cuando llegan a la casa de las chicas sólo se oye el adagio de Albinoni (p. 205). Poco a poco el volumen se va apagando hasta que la música se convierte en "casi un murmullo" (p.206). Finalmente, Mónica quita "definitivamente la música" (p.207), como paso previo al silencio que comparte con Leonardo. El lento desvanecerse de ruido, música y voz marca la transición del ambiente frenético del local nocturno al acogedor dormitorio de Mónica.

Cuando Leonardo entra en el cuarto de Almudena le sorprende que el "pestillo de pomo redondo (...) era idéntico a uno que había en el salón de la Quinta Blanca. Nunca había vuelto a ver un pestillo así" (p.205). El hecho de que casi el primer objeto que ve en la casa lo lleve a aquella otra en la que vivió su infancia y a la que desea retornar es indicativo de la relevancia que toma el espacio en que se desarrolla esta escena. Muy pronto, Leonardo declara encontrarse a gusto allí y, frente al "corral ajeno" que suponía el "Ponte a Cien", califica esta casa como "posada acogedora" (p.211). Si el club y su gente le transportaron a un pasado que desea superar, el pomo redondo anticipa el que habrá de ser su destino en la novela: la Quinta Blanca.

La casa de Mónica tiene reservada para Leonardo la gran recompensa por sus afanes nocturnos. Después de recorrer los libros de la muchacha, con quien tiene tantas cosas en común,⁹⁶ el protagonista descubre una frase subrayada en un texto de Mircea Eliade que había leído hacía años: "Instalarse en un territorio viene a ser, en última instancia, consagrario. Situarse." (p.211) La creciente necesidad de volver a la Quinta Blanca se ve intensificada con la evocación del pomo redondo de la puerta y de todos los demás objetos que ha dejado en aquella casa, "huérfanos de dueño, abandonados desconsideradamente" (p.211). La frase de Eliade junto con el poema de Kavafis, que descubre posteriormente, no hacen más que aumentar el deseo de volver a la Quinta Blanca y provocan que el joven se sienta "traspasado por una energía nueva, mucho más sereno y lúcido que en ningún momento de aquella noche tan larga y peregrina" (p.219).

La serenidad y lucidez que adquiere al saber que su destino debe ser aquella casa añorada se desvanece al encontrar el libro de Casilda Iriarte. Los Ensayos sobre el vértigo aparecen como un "diamante" para abrochar las cuentas del collar que había ido engarzando en cada punto de su peregrinaje de aquella noche (p.219). La visión del libro "rodeado de lenguas de fuego" le produce "un ataque de taquicardia" tan fuerte que debe sentarse en cucullas y respirar hondo,

⁹⁶ Ya calificamos a Mónica como una "acompañante mágica" del protagonista. El espacio de su casa contribuye para tal caracterización.

para contener tal avalancha de sensaciones. El vértigo ha llegado a su punto culminante.

II. 2.e. Vértigo exterior, inmensidad interior

La primera reacción del protagonista cuando regresa a casa de sus padres después de esa noche reveladora es dejar que el deterioro penetre en aquel espacio. Despede a la asistente porque piensa que Gertrude la hubiera aprobado y decide que no vale la pena continuar otorgándole al lugar un barniz de "pretensiones hogareñas" (p.222), porque esa casa "nunca ha sido (suya) ni la va a hacer (suya) a golpe de decreto" (p. 223). Los Ensayos sobre el vértigo retrotraen a Leonardo al tiempo en que era capaz de refugiarse en sus sueños derribando la frontera entre ficción y realidad.

Al leer el libro de Casilda el joven comienza a sentir que "lo exterior invade lo interior y también al contrario" (p.233). Bachelard estudia el tema de la "dialéctica entre lo de dentro y lo de fuera" y comprueba que ambos términos "dentro" y "fuera" plantean problemas que no son simétricos, así como no es total la oposición entre "concreto" y "vasto", que son los calificativos que corresponden a lo de dentro y a lo de fuera. Concluye que ambos términos son "íntimos" y que no es claro el límite entre ellos. A partir de una frase de Supervielle -"El ex-

ceso de espacio nos asfixia mucho más que su escasez"- contrapone el "vértigo exterior" a la "inmensidad interior" y sugiere que los dos espacios de lo de dentro y de lo de fuera "truecan su vértigo".⁹⁷

Porque el tema del vértigo, que ya había comenzado a aparecer con el descubrimiento de las primeras cartas de Sila, adquiere a partir del libro de Casilda una dimensión protagónica. Vértigo es lo que Sila provoca en Leonardo al revelarse casi "volando" en la fotografía tomada por Eugenio con el fondo del paisaje familiar del faro; vértigo también es el que comparten ambos por los libros donde el héroe romántico, "contagiado de la desmesura de la noche, del mar o la tormenta" es, sin embargo, incapaz "de abarcar estos fenómenos"(p.123); vértigo es el que los dos intuyen en los acantilados, donde parece que "el pensamiento tuviera sed de ámbitos espaciosos y quisiera romper los barrotes del cuerpo para fundirse con la naturaleza, porque contemplarla le parece poco (p.125); "vértigo sobre vértigo", en fin, es el de Leonardo al ver la historia de Sila entrelazarse al cuento de Andersen y adivinar que ya no está solo en el trineo con Gerda y Kay. "Tengo vértigo, Sila, nos vamos a estrellar" (p.127) exclama el joven cuando aun no ha encontrado el libro de ensayos que la Sila madura - Casilda - le ha dedicado al tema. Porque una vez que los Ensayos sobre el vértigo llegan a sus manos ya no tiene dudas de que a ese texto él mismo le da forma al leerlo, porque "se ha llevado por delante

⁹⁷ Bachelard, op.cit. pp.269-278

todo lo iniciado, me sustituye. Y por otra parte tiene que ver inmensamente con el que he venido siendo desde que nací". (p.225)

II. 2.f. La Quinta Blanca

Tanto vértigo no hace más que provocar en Leonardo el deseo irresistible de conocer a Casilda, la joven Sila con quien ya se había identificado en las cartas que ésta dirigiera a su padre y que ahora se fundía con la señora madura autora de los Ensayos y, a la vez, nueva propietaria de la Quinta Blanca.

El joven descarta un posible acercamiento epistolar y se decide por la inmediatez de la conversación telefónica, aunque confiesa tener miedo de la voz de aquella mujer "a quien bastará con pronunciar «diga» para abrir(le) una puerta o clavar(le) un puñal" (p.240). El ensueño le trae advertencias de la abuela, en el sentido de prepararse para tal comunicación, porque está cansado y "buenas somos las mujeres" para descubrir cuando el otro está hecho un "guiñapo" (p.242). Duerme profundamente con la ayuda de ansiolíticos y al día siguiente vuelve a salir a la calle para comprarse ropa, cortarse el pelo y hacerse afeitarse en una barbería. La calle esta vez le regala un paseo "entretenido y sedante" que le permite abrir "las espirales de (su) laberinto interior" (p.244). Nuevamente debemos destacar la transformación de las

imágenes que la calle provoca en el protagonista: del miedo se ha pasado a la exaltación y desde allí, finalmente, a la calma, lo que indica - coincidentemente - la paulatina reconciliación de Leonardo con el mundo. Pero no va a ser hasta que se enfrente a la figura irreal del "Caminante sobre un mar de niebla" de Kaspar Friedrich, un cuadro que ilustra la portada de los Ensayos sobre el vértigo, que el joven tenga la certeza de que ha llegado el momento de llamar a la Quinta Blanca. Una vez más, un cuadro marca "el umbral del mundo del «romance»" ⁹⁸ al impulsar al protagonista a continuar con su búsqueda y concretar dicha acción, una acción que Leonardo señalara como "lo que más deseo, el único remedio que vislumbro para salir de este círculo infernal"(p.240).

Al estudiar las imágenes que surgen de la casa, comentamos que ésta podía ser pensada como un ser vertical, que se eleva. El verdadero ascenso en el sentido bachelariano se produce en el momento en que Leonardo conversa por primera vez con Casilda y descubre que ella ha conservado intacto su antiguo cuarto del torreón en la Quinta Blanca, simplemente porque presentía que él volvería. El joven evoca aquella "guarida", recuenta "sus tesoros", recupera el sonido del mar a lo lejos "en noches de tormenta" y recuerda con nostalgia los trabalenguas de la abuela y sus lecturas de Andersen (pp.259-260). Es así que "el soñador se extrae de las profundidades de la tie-

⁹⁸ Northrop Frye, La escritura profana, op.cit. p.125

rra y entra en las aventuras de lo alto. En efecto, al final de tantos desfiladeros tortuosos y angostos, el (ser) desemboca en una torre. Es la torre ideal que encanta a todo soñador de una antigua morada".⁹⁹

Pero el cuarto del torreón no sólo será el fin del viaje para Leonardo, sino que también despierta en Casilda reflexiones inspiradas en el texto de Bachelard. Al proyectar la luminotecnia de la escalera que conduce a dicho ambiente, ella se empeña en comparar "el aumento de luz con la paulatina afirmación de una creencia vacilante", habla "de la invención de espacios inexistentes, del camino de perfección de suponen ciertos ascensos" (p.273), aunque no se preocupa si los electricistas encargados de llevar a cabo la reforma no la entienden.¹⁰⁰ Intuye que "la lámpara es el signo de una gran espera", porque por su luz "la casa ve, vigila, espera".¹⁰¹ Esperando a Leonardo, Casilda también se refugia en el torreón, porque la relaja y la atrae (p.277) y porque allí "los miedos se racionalizan fácilmente", como afirma Bachelard.¹⁰²

Esbozada la dialéctica entre verticalidad y concentración de la casa, es preciso que nos detengamos en otro elemento de análisis importante que consiste en atribuir a la casa valores humanos. Frente a la agresión de las fuerzas de la naturaleza, la casa se convierte en "el verdadero ser de humanidad pura, el ser que se defiende sin tener ja-

⁹⁹ Bachelard, op.cit. p. 59

¹⁰⁰ La reflexión de Casilda parece tomada de Bachelard: "la escalera del desván, más empinada, más tosca, se sube siempre. Tiene el signo de la ascensión hacia la soledad más tranquila. Cuando vuelvo a soñar en los desvanes de antaño, no bajo nunca"(op.cit. p. 60)

¹⁰¹ Bachelard, op.cit. p. 70

¹⁰² op.cit. p. 53

más la responsabilidad de atacar". Es una fortaleza que "adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano".¹⁰³ Pero la casa de la Quinta Blanca presenta, además, la característica de integrarse simbióticamente con la madre de Eugenio, a tal punto que Casilda intuye que allí están ocultos los "tentáculos" de doña Inés (p.289). Así describe su resistencia a entrar en la casa cuando era una niña y recién comenzaba su relación con Eugenio

Era una noción confusa que se resistía al apremio de sus ojos inquisitivos. Tenía que ver algo con la aprensión que nace al barruntar peligros, con ese recelo ante el lugar vedado, suele ser un castillo, donde se ve tentado a entrar el héroe de los cuentos de hadas, un lugar atrayente, pero él da marcha atrás o se oculta al acecho del momento propicio, porque intuye presencias inquietantes y cepos camuflados". (p.287)

Es tal la identificación que hace Eugenio entre la casa y su madre, que cuando le implora a Casilda que escriba su historia le sugiere que sea la casa quien la cuente: "que dejara hablar a la casa ... (porque se) lo estaba pidiendo a voces la propia casa" (p.297). Esa historia, que nunca se cuenta, está protegida por la casa del torreón, la casa que condensa y defiende la intimidad, la casa que es -como diría Bachelard- un "estado del alma", porque "incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad."¹⁰⁴

La "vocación de Ítaca" marca el retorno de Leonardo a la vieja casa. En ese movimiento se puede identificar la imagen del nido, ima-

¹⁰³ Bachelard, op.cit. pp. 80-81

gen que Bachelard analiza enfatizando su función de refugio de sueños. "Si se vuelve a la vieja casa como se vuelve al nido, es porque los recuerdos son sueños, porque la casa del pasado se ha convertido en una gran imagen, la gran imagen de las intimidades perdidas", afirma en La Poética del Espacio.¹⁰⁵

Sin embargo, Leonardo no precisa llegar a la casa del torreón para descubrir el gran secreto que había estado persiguiendo toda su vida. El paisaje familiar de los acantilados, con el faro como fondo, es el escenario ideal para la gran revelación, revelación que prescinde de las palabras y se convierte en una gran imagen, su propia imagen reflejada como en un espejo en el rostro de Casilda, su madre. La verdadera "clave del acertijo", lejos de encontrarse en alguna narrativa de todas las que vino descifrando a lo largo del texto, está en sí mismo, por lo que el momento de anagnórisis le hace perder "el don de la palabra" (p.327). En un silencio que los envuelve "como si estuviera cuajado de chispas" (p.324) ambos personajes caminan hacia el faro, aquel faro que señalamos como punto de epifanía del "romance"¹⁰⁶ y, mirando el mar, se estrechan en un largo abrazo. Allí Leonardo, cobijado en el regazo de Casilda e instigado por ella, es capaz de llorar por primera vez desde que era niño porque, como le dice su madre, llorar "limpia el alma atascada y naces a otra vida, sales del fuego al agua"

¹⁰⁴ op.cit. p.111

¹⁰⁵ op.cit. p.142

¹⁰⁶ Northrop Frye, Anatomía de la crítica. op.cit. p.267

(p.330). Es que, como diría Bachelard, "no se cambia de lugar, se cambia de naturaleza".¹⁰⁷

¹⁰⁷ op.cit. p.262

III. PALABRAS FINALES

Siempre quedan cabos sueltos cuando de este tipo de estudio se trata. Una novela tan "complicada" y "especial" como La Reina de las Nieves ofrece la posibilidad de diversas aproximaciones y la elección de un eje de análisis implica necesariamente dejar de lado otros igualmente válidos. Cabe a otros profundizar - o rectificar - lo dicho y ahondar en otros aspectos de la obra. Creemos que lo merece.

Recorrer junto a Leonardo el camino de las narrativas, ayudarlo a descifrar historias, ocupar los espacios de sus sueños, fueron tareas que emprendimos con gusto, con el gusto que da enfrentarse a un desafío. El tono de "romance" del texto, que identificamos a lo largo de este trabajo, prometía desde el principio un final feliz, pero antes la autora nos invitaba a participar de una pesquisa paralela a la protagonizada por el "irónico" joven héroe. Armamos juntos el rompecabezas de la Razón Fría y encontramos cada una de las piezas escondidas detrás de una imagen, de una historia por desentrañar, o de un personaje que aparecía mágicamente para abrirnos una puerta. Y llegamos juntos al final feliz.

- "Tampoco se pueden dar explicaciones de todo" - dice Casilda ante un Leonardo que ha buscado respuestas a lo largo de toda la novela (p.321). Esta frase dicha casi al final de la obra es la que mejor parece resumir el cruce entre la forma de "romance" del texto y la "iro-

nía" del protagonista: Leonardo, el hombre contemporáneo, no sabe. Su destino es recoger fragmentos de información para recuperar su identidad. Sin embargo, después de tantas narrativas descifradas, después de un camino que desciende al "infierno" para luego poder subir al "cielo", Leonardo sigue sin saber toda la verdad. Hará falta la imagen especular del final de la novela, el escenario del faro revelador, el silencio, para que el joven encuentre su tesoro, y para que el "romance" pueda lucir airoso sus palabras finales: "y vivieron felices para siempre".

Es la voz de una Martín Gaité madura, que ha superado la tensión evidente en sus primeras novelas entre sujetarse al mundo positivo y evadirse a través de la fantasía, la que nos regala este "romance" para que como Kay y como Leonardo, seamos capaces de dejar caer el cristalito de hielo que algún día se nos metió en el ojo. Después de todo, como sostiene Frye,

La clase más profunda de experiencia literaria, aquella a la que retornamos después de haberlo visto todo, puede estar muy próxima a la experiencia de un niño que escucha un cuento, demasiado embelesado como para poner en tela de juicio la lógica narrativa.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Northrop Frye, *La escritura profana*, op.cit. p. 65

IV . BIBLIOGRAFÍA

IV. 1. De la autora (ensayo)

- La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas, Madrid, Nostromo, 1973. (Barcelona, Destinolibro, 1982).
- Usos amorosos del dieciocho en España, Madrid, Siglo XXI, 1973
- El cuento de nunca acabar, Madrid, Trieste, 1983, (Barcelona, Anagrama, 1988)¹⁰⁹
- Usos amorosos de la postguerra española, Barcelona, Anagrama 1987
- Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española, Madrid, Espasa Calpe, 1987
- Aqua pasada, Barcelona, Anagrama, 1993
- Esperando el porvenir, Madrid, Siruela, 1994

IV. 2. De la autora (ficción)

- El Balneario, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1955; novela incluida posteriormente en Cuentos completos y un monólogo, Barcelona, Anagrama, 1994.
- Entre visillos, Barcelona, Destino, 1958. (15ª ed.1995)
- Las ataduras, Barcelona, Destino, 1960. (3ª ed. col. Áncora y Delfín, 1990)
- Ritmo lento, Barcelona, Destino, 1963 (3ª ed. col. Áncora y Delfín, 1993)

¹⁰⁹ Las ediciones utilizadas aparecen entre paréntesis.

- Retahílas, Barcelona, Destino, 1974 (6ª ed. 1992)
- Fragmentos de interior, Barcelona, Destino, 1976 (7ª ed. 1994)
- El cuarto de atrás, Barcelona, Destino, 1978 (10ª ed. 1994)
- Cuentos completos y un monólogo, 3ª ed., Barcelona, Anagrama, 1994
- El castillo de las tres murallas, Barcelona, Lumen, 1981. Incluido en Dos cuentos maravillosos, Madrid, Siruela, 1992.
- El pastel del diablo, Barcelona, Lumen, 1985. Incluido en Dos cuentos maravillosos, Madrid, Siruela, 1992.
- Caperucita en Manhattan, Madrid, Siruela, 1990 (23ª ed. 1995).
- Nubosidad variable, Barcelona, Anagrama, 1992 (17ª ed. 1995)
- La Reina de las Nieves, Barcelona, Anagrama, 1994 (6ª ed. 1995)
- Lo raro es vivir, Barcelona, Anagrama, 1996
- Irse de casa, Barcelona, Anagrama, 1998

IV. 3. Bibliografía general

- ANDERSEN, Hans Christian. "La Reina de las Nieves" en Cuentos Completos, trad. del danés por Salvador Bordoy Luque y José Antonio Fernández Romero, Vol. I, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 536-582
- BACHELARD, Gastón. La poética del espacio. México, Fondo de Cultura Económica, 1965
- BENJAMIN, Walter. "O narrador -- Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" en Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas, volume 1, São Paulo, Brasiliense, 1996.
- BETTELHEIM, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona, Crítica, 1977.
- BORGES, Jorge Luis. "El Evangelio según Marcos" en El informe de Brodie, Buenos Aires, Emecé, 1970

- "Kafka y sus precursores". Otras inquisiciones en Obras completas. Buenos Aires, Emecé, 1977
- CALVINO, Ítalo. "La espina dorsal" en Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad. Barcelona, Tusquets, 1995, pp.25-26
- CAMUS, Albert. El extranjero. 12ª. ed. Buenos Aires, Emecé 1996
- De MARCO, Valeria. "Carmen Martín Gaité: enlace entre ensayo y ficción" en Godoy Gallardo, Eduardo (org). Hora actual de la novela hispánica. Valparaíso. Ed. Universitaria de Valparaíso, 1994, pp.83-99.
- "Tira y afloja": metáfora da construção da obra de Carmen Martín Gaité en Integração Latino-Americana – Anais do Congresso Internacional – 6ª Semana Hispanoamérica. Juiz de Fora, USJF, Belo Horizonte, FAPEMING, 1993, pp.288-292.
- "Carmen Martín Gaité: olhares e histórias". Travessia, No. 21, Florianópolis, UFSC, 1990.
- DOMINGUEZ COLAVITA, Federica. Teoría del cuento infantil. Buenos Aires, Plus Ultra, 1990.
- DURÁN, Manuel. "Carmen Martín Gaité: Retahílas, El Cuarto de atrás y el diálogo sin fin". Revista Iberoamericana, 116-117 (1981), pp. 233-40.
- EGIDO, Aurora. "Mefistófeles en El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité, en Salina, Revista de Letras (Tarragona), 8 (1994), pp.59-66
- FRYE, Northrop. Anatomía de la crítica. 2ª. Ed., Caracas, Monte Ávila, 1991.
- La escritura profana. Caracas, Monte Ávila, 1992.
- GULLÓN, Ricardo, "Retahíla sobre Retahílas" en From Fiction to Metafiction: Essays in honor of Carmen Martín Gaité, ed. de Mirella Servovido y Marcia L. Welles, Society of Spanish and Spanish American Studies, Lincoln, Nebraska, 1983

- IBSEN, Henrik, A dama do mar en Seis dramas, trad. Vidal de Oliveira, Ediouro, sin fecha y lugar de publicación
- JOLLES, André. Formas Simples, São Paulo, Cultrix, 1976
- KAVAFIS, Constantino. "Ítaca" en Poesías completas, Buenos Aires, Hiperión, trad. y notas de José María Álvarez, 1ª ed. 1976, ed. Revisada, 1995
- MARTÍNEZ CACHERO, José María. La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura. Madrid, Castalia, 1985
- MARTINELL GIFRE, Emma (ed.) Carmen Martín Gaité. Madrid, Edic. de Cultura Hispánica, 1993.
- El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité. Cáceres, Univ. de Extremadura, 1996.
- PERRAULT, Charles. Cuentos de antaño. Madrid, Anaya, 1983.
- PROPP, Vladimir. Las raíces históricas del cuento. 5ª ed., Madrid, Fundamentos, 1987.
- Morfología del cuento, 3ª ed., Madrid, Fundamentos, 1977
- SANT'ANNA, Afonso Romano de, Paródia, paráfrase & cia. 6ª. ed. São Paulo, Ática, Série Princípios, 1998
- SANZ VILLANUEVA, Santos. Historia de la novela social española (1942-1975). Madrid, Alhambra, 1980.
- SOBEJANO, Gonzalo. Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido). Madrid, Ed. Prensa Española, 1970.
- "Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité". From fiction to metafiction... pp. 209-223.
- SORIANO, Marc. Los cuentos de Perrault, Erudición y tradiciones populares. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica. México, Ed. de Coyoacán, 1994.
- Crítica de la crítica. Caracas, Monte Ávila, 1984.
- TURPIN, Enrique, "Carmen Martín Gaité y la lírica aplicada", Quimera, No. 128, 1994, pp.50-56

UXÓ, Carlos, "Carmen Martín Gaité, Revisión crítica de los estudios sobre su obra" en *Espéculo*, Revista de estudios literarios (Universidad Complutense de Madrid), 1988

----- "La Reina de las Nieves: cuatro aspectos de la narrativa de Carmen Martín Gaité", Tesis presentada ante la Universidad La Trobe, Victoria, Australia, 1996

VILANOVA, Antonio. Novela y sociedad en la España de posguerra. Barcelona, Lumen, 1995.