AEF XVIII (1995), 499-506

LA PERSPECTIVA NARRATIVA EN *NUBOSIDAD VARIABLE* DE CARMEN MARTÍN GAITE

La publicación en 1992 de *Nubosidad variable* supuso la reanudación de la actividad novelesca de Carmen Martín Gaite, después de catorce años dedicados al ensayo y a la historia. En esta obra, el «credo» literario de la novelista no ha variado sustancialmente en relación a otras como *Ritmo lento, Retahílas* o *El cuarto de atrás*, pero se ha visto enriquecido con una técnica que acota y fija de forma maestra todo el mundo de significaciones que se proyecta, y que podemos conceptualizar como el flirteo de la autora con la introspección, el recuerdo, y los antojos frente al tiempo pasado de una memoria vulnerable y resbaladiza. La perspectiva narrativa se revela, en este sentido, como el apoyo básico del andamiaje material de la obra.

Para conseguir un mayor rigor en el análisis de este aspecto central, he aplicado un modelo teórico de la crítica francesa contemporánea cuya coherencia no necesita de demostración alguna: se trata del que plantea Gérard Genette en su obra *Figuras III*[1].

El «punto de vista» ha sido la faceta de técnica narrativa más estudiada desde finales del siglo XIX. Bourneuf y Ouellet lo definen como el «ángulo de visión, el foco narrativo, el punto óptico en el que se sitúa un narrador para contar su historia»[2]. Gérard Genette divide los aspectos del relato en tiempo, modo y voz, y sitúa la «perspectiva» (término que usa provisionalmente y por metáfora, aunque luego se decanta por el de «focalización», más abstracto y que, además, evita el carácter visual de otros, como «visión», «campo» y «punto de vista», y que define como «la modulación cualitativa de la información narrativa, que procede de la elección (o no) de un punto de vista o visión restrictivos»), junto con la «distancia», dentro del segundo, el modo; y se lamenta precisamente de la confusión en que incurre la mayoría de trabajos teóricos sobre perspectiva entre «modo» y «voz», entre la cuestión de cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa («¿quién ve?») y la identidad del narrador o de la enunciación narrativa («¿quién habla?»).

Distingue Genette tres tipos de «focalización»:

a) relato *no focalizado* o de *focalización cero*: corresponde a la narración omnisciente del autor;

[1] Gérard Genette (1972), *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

[2] *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989, pág. 96.

b) relato de *focalización interna*, que a grandes rasgos corresponde a un punto de vista restringido y que puede ser *fijo*, *variable* o *múltiple*;

c) relato de *focalización externa*: el narrador se limita a describir lo que como testigo ocular observa en los personajes, sin entrar jamás en las conciencias[3].

En cuanto a la instancia de la narración, en *Nubosidad variable* tenemos básicamente un doble narrador homodiegético[4] (un narrador de ficción que cuenta su propia historia). Su discurso tiene varias funciones: evocación de un mundo; organización del material; metanarración; comunicación con el interlocutor, el narratario, que es intradiegético[5], puesto que es también un personaje de ficción en la narración. Sofía y Mariana son alternativamente narrador y narratario. En el epílogo aparece un narrador heterodiegético[6], no participante en la historia que narra.

Existen varias posiciones de la instancia narrativa en relación con la historia: se combinan la «ulterior» –narrar en pretérito los hechos pasados–, la que se sitúa ante unos hechos del inmediato acontecer, y la simultánea a la acción, en presente, hacia el final de la obra.

El modo narrativo es, de acuerdo con la terminología de Genette, la *focalización interna múltiple*, que variará sólo en el epílogo. Unos mismos acontecimientos son evocados según el punto de vista de varios personajes que están dentro de la historia, y no sólo de varios personajes, sino de los diferentes focos de las protagonistas niñas y adultas. Narrador y personaje coinciden en las dos focalizaciones básicas. Su punto de vista es el que rige el relato, con sus limitaciones, sus ignorancias momentáneas, y su voluntad a la hora de contar al lector un hecho con mayor o menor exhaustividad y por entero o sólo en parte.

Aunque en la narración retrospectiva en primera persona el *foco* y la *voz* están separados, puesto que dentro del mismo personaje convive el que ha pasado por la experiencia en el pasado (el foco: la Mariana o la Sofía de la época estudiantil) y el que narra en el presente (la voz: las mismas, pero ya maduras), en la novela *foco* y *voz* se identifican en aquellas partes en que las protagonistas narran hechos contemporáneos. Se combinan, por tanto, el

[3] Gérard Genette, *op. cit.*, pág. 244-248.

[4] Gérard Genette (*ibíd.*, págs. 298 y ss.), al hablar del concepto de «persona», define el estatuto del narrador a la vez por su papel narrativo (extradiegético o intradiegético) y por su relación con la historia (heterodiegético u homodiegético), lo cual da cuatro tipos fundamentales de estatuto del narrador: 1) extradiegético-heterodiegético; 2) extradiegético-homodiegético; 3) intradiegético-heterodiegético; 4) intradiegético-homodiegético.

[5] *Vid.* nota 4.

[6] *Vid.* nota 4.

narrador homodiegético-intradiegético, en esta identificación de *foco* y *voz*, y el homodiegético- extradiegético, donde el yo del narrador que experimenta el pasado es intradiegético.

Nubosidad variable es la historia de dos escrituras, en una curiosa variante del género de la novela epistolar. Las líneas generales de esta historia son las siguientes: Sofía Montalvo, ama de casa, y Mariana León, psiquiatra, fueron amigas íntimas en el colegio, y se distanciaron a causa de Guillermo, un hombre del que ambas se enamoraron. Más de treinta años después, rodeadas de soledad y tristeza, coinciden en una exposición. Este hecho constituirá el móvil para que inicien el análisis de sus problemas respectivos, primero en sendas cartas que se envían, y después en una suerte de cuadernos (Sofía) y cartas-diario (Mariana) que la novela alterna ordenadamente, y que no se mandan, pero en cuya redacción las dos se tienen mutuamente presentes. En sus escritos afloran tanto los hilos comunes que centran el pasado de ambas como su progresivo acercamiento a través de la escritura.

La búsqueda de identidad, que la autora condiciona a la existencia de un interlocutor, es un tema básico: una encuentra en la otra la interlocutora válida, de la misma manera que funcionan como tales diversos personajes secundarios. Sofía escribe los cuadernos «para ella (para Mariana), por gusto y porque le pueden ayudar a entender cosas que a las dos nos atañen»[7]. Y Mariana comenta: «No sabes lo bien que me está sentando pensar en ti como la única destinataria posible de esta carta, que es a su vez mi única tabla de salvación» (pág. 56). Es esta interlocución, apoyada en la adolescencia de ambas, lo que da cohesión al texto.

Estas dos trayectorias paralelas con un fondo común responden, como da a entender la cita inicial de Natalia Ginzburg, al afán de componer un rompecabezas, «el espejo entero», hecho añicos a través del tiempo. Al final asistimos a una imagen aceptable del espejo recompuesto. Esto, sin embargo, lo consigue, en principio y aparentemente, sólo el lector, a través de los datos extraídos de dos voces distintas –Mariana y Sofía–; y digo aparentemente porque también ellas, al final, al juntarse y juntar sus papeles, se volverán a fundir en un presente y, sobre todo, en un pasado ya entendido del todo, de donde brotará, ahora ya claramente, la novela que tenemos entre manos.

De lo dicho hasta aquí destaca la multiplicidad de perspectivas de la obra.

A continuación, rastrearemos el enlace profundo entre historia y discurso narrativo, deteniéndonos en las referencias explícitas a la propia concepción de la obra. Mariana aparece como narratario de Sofía desde el principio de

[7] *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1992, pág. 301. En lo sucesivo citaré siempre por esta edición.

la novela, aunque no directo, sino muy a menudo referido en tercera persona[8]. Sofía asimila su estado actual al de las manchas de humedad del piso de abajo, que van pautando «el proceso correlativo de mi propia erosión, el deterioro del entusiasmo, de las ilusiones, de mi fuerza de voluntad y de mis capacidades más que discutibles como madre y esposa» (pág. 12). Han pasado, dice en la pág. 298, diecinueve días de «tiempo de la escritura», «tiempo real», en el que rememora toda su vida («tiempo ficticio»). En un corto espacio de tiempo, inferior a un mes, escribe un total de tres cuadernos (el último quizá sin terminar).

Mariana escribe ocho cartas, de las cuales sólo las tres primeras llevan fecha. Ahora será ella la que se someta al examen de su propia interioridad. Convierte la escritura –«mi patria», pág. 143– en confesión. En su lucha consigo misma su personalidad se bifurca y se produce un diálogo entre la *doctora* León y la Mariana *mujer*. Decide escribir una novela, que podría ser

> una especie de diario desordenado, sin un antes y un después demasiado precisos, escrito a partir de sensaciones de extrañeza, jugando con el contraste de emociones inesperadas, con la corriente alterna de los humores dispares que transforman insensiblemente a una misma persona (pág. 228).

Esta posible novela es en realidad su propia historia: «... el núcleo central del argumento: la progresiva desintegración psicológica de Mariana León, aquejada de manía persecutoria» (pág. 261). Por el encuentro de Mariana y Manolo Reina sabremos que fue ella quien paró su relación años antes. «Me acusaba de la selección tramposa que suelo hacer de mis recuerdos» (pág. 336), dirá después Mariana.

Hay un ligero desajuste temporal entre la narración de Sofía y la de Mariana. Avanza con ésta, y con la primera retrocede.

Sofía cambia la técnica tras recibir el primer envío de Mariana, y empieza realmente a dar cuerpo a una carta, pero al ir a contar la historia de Guillermo avisa de que deja el estilo epistolar, porque no va a mandar lo que escriba. Es consciente de que está creando:

> La historia de Guillermo no puede quedar reflejada en versión única y de cuerpo entero (...). Se merece otro tratamiento, que iré *inventando*[9], porque más que contarla lo que quiero es investigarla, proyectar la perplejidad que me

[8] Esto es así por la voluntad de experimentación creativa que Sofía, acorde con lo que sabemos de ella, tiene. De este modo, y partiendo de la identidad entre autor, narrador y personaje, creo percibir con frecuencia una superposición, en el relato de Sofía, de sus cuadernos y de la mano autorial (posterior), que es la mano del personaje, Sofía, en alianza con Mariana, pero que es en realidad Martín Gaite, quien, después del ensamblaje de los respectivos escritos, ha dado (supuestamente) el último toque novelístico a la obra.

[9] El subrayado es mío.

> producen sus fisuras, sus quiebras y sus *trompe l'oeil*. Usaré la técnica del collage y un cierto vaivén en la cronología (págs. 152-153).

Pero abre un paréntesis para volver a su estilo epistolar y reprocharle a Mariana que en su carta no haya ninguna mención a los cinco meses y medio anteriores a que conociera a Guillermo, en los cuales fue Mariana la que se distanció: «Hay que fechar, no cuentes las cosas como te da la gana porque no vale» (pág. 159). Sofía se encargará de llenar ese vacío en los recuerdos de su amiga.

Mariana vive más en sus problemas del presente que en la primera juventud compartida, aunque también se refiere en las cartas a su distanciamiento de Sofía por causa de Guillermo. Cuando le habló de él por vez primera, empezaron «a ser dos y no una, a crecer» (pág. 59). Confiesa que nunca fue feliz con Guillermo. En cambio, él y Sofía eran iguales, vivían el instante, y si no tuvieron un final mejor fue porque «el erotismo es una hoguera que consume lo mismo que va creando y encendiendo» (pág. 110).

Como es un relato en primera persona, son los personajes secundarios, o bien los comentarios de una sobre la otra, los que completan el retrato de Sofía y Mariana. Encarna, la madre de Sofía, nos habla a través de la alucinación que sufre ésta: su hija, dice, traía pocos amigos a casa; la evoca también de pequeña: le molestaba que entrara sin avisar en su cuarto, que la despertara bruscamente. Mariana la recuerda con capacidad para aislarse; no ponía barreras entre vida y literatura, vivía en otro mundo. Siempre la envidió. Según Sofía, a Mariana le gustaba gustar, eso le daba sensación de poder. Guillermo le dirá a Sofía que ha roto con una novia «demasiado racional y dominante» (pág. 255). Silvia la ve como incapaz de querer a nadie, como culpable de no atreverse a tocar lo que quema, de no luchar contra la soledad. Los personajes que acompañan a Sofía y Mariana las empujan a tomar decisiones o dar un nuevo tratamiento a su historia. Con todos estos puntos de vista, se le brinda al lector el contraste entre el vivir y el sentir de tres generaciones.

En el epílogo hay un cambio importante de perspectiva: el narrador se ha distanciado de sus personajes y se ha convertido en extradiegético-heterodiegético. En cuanto al modo, planea la *focalización externa*: se nos narra sólo lo que un observador cualquiera constataría, sin permitirnos conocer abiertamente los pensamientos o sentimientos de las dos protagonistas. Sin embargo, esta focalización se entrelaza con la *interna*, situada en la óptica de dos personajes secundarios: Rafael Heredia, sobre todo, y su sobrino, que saben poco de los personajes pero que, mediante su diálogo, ofrecen al lector una información objetiva que le hace comprender el desenlace de la historia. Esto conlleva, en este final de novela, un cambio de la primera a la tercera persona[10].

[10] Toda esta aparente heterogeneidad focal se resuelve si pensamos que la autora de este epílogo se identifica con los mismos personajes de todo lo anterior; que ellas mismas, o la autora,

Sofía y Mariana, personajes de ficción, han juntado sus cuadernos y cartas y lo convierten en una novela que es a la vez el resultado de esa conjunción de material y su génesis. En la base de la explicación de todos estos fenómenos está el autor implícito, la máxima autoridad que subyace en el texto, responsable de la forma total de la novela, del estilo, del tono y de la técnica. La novela se medita a sí misma y constituye un ejemplo supremo y perfecto, a través de sus protagonistas, de reflexión sobre la novela dentro de la propia novela[11]. Sofía opina que

> una novela tiene muchos personajes. Y es cuestión de armonizar la versión de cada uno con la de los demás. Que no suelen casar, claro. Porque no todo el mundo vive los acontecimientos de la misma manera. Ni todos los personajes dicen la verdad, o por lo menos no dicen lo mismo en circunstancias diferentes. La memoria es tornadiza (pág. 158).

Mariana, en su última carta, dice que

> puede ser un intercambio precioso éste de tus cuadernos y mis cartas (...). Porque además, ahora que lo pienso, seguro que hablando de las mismas cosas en más de una ocasión y con un tratamiento diferente. No sé si verías *Rashomon*[12], aquella película japonesa que contaba la misma historia desde el punto de vista de tres testigos, interesantísimo este asunto de las versiones múltiples (pág. 339).

Así será la novela. «Es una idea que me enardece la de añadirlas (mis cartas) a lo tuyo y trabajar el conjunto entre las dos, *prevaleciendo tu criterio*[13], desde luego» (pág. 340). De esta forma se explica que sean más las páginas ocupadas por Sofía que por Mariana, y que con ella se abra y se cierre el grueso de la novela, pues es quien encarna un mayor número de características autobiográficas de Martín Gaite –ha estudiado Letras, es la más imaginativa, no separa vida y literatura...–, aunque Mariana también coincide con la autora en esa pasión por la escritura como tabla de salvación.

En *Nubosidad variable* la forma guarda armonía con la historia, o con la filosofía implícita en la manera de contar la historia (pues toda técnica remite

es lo mismo, han incluido este epílogo para explicitar más aún el carácter metanarrativo de la obra, para mostrar cómo la novela es un resultado de su propia elaboración. Es esto un nuevo guiño al lector, mostrándole el procedimiento (por otra parte rudimentario) y el resultado de la creación de la obra. En todo se nota, como se hace explícito en la propia novela, «le plaisir du texte» del que hablaba Roland Barthes.

[11] Técnica ya desarrollada en otras obras de la autora, principalmente en *El cuarto de atrás* (1978).

[12] El mismo ejemplo que ofrece Genette de «focalización interna múltiple». Aunque en *Nubosidad variable* las focalizaciones básicas son dos, y no tres, se debe hablar de «focalización múltiple» si consideramos el desdoblamiento focal de las protagonistas (adultas/niñas) y toda la gama de personajes adyacentes.

[13] El subrayado es mío.

a una metafísica): el carácter fragmentario y el desorden del discurso responden a la idea de que el pasado, los recuerdos, están todos ahí, en algún lugar de la memoria, desde donde van brotando sin orden, atendiendo más al estímulo que lleva a evocar estos tramos (los personajes que han tenido importancia en el pasado, y las relaciones entre esos personajes) que al tiempo cronológico en que se ordenan.

El tiempo da la clave al barullo de hechos. Por esto, en *Nubosidad variable* los hechos del pasado se nos cuentan desde el ahora[14]. Así, las anacronías[15] se deben en su mayoría a *analepsis*[16], retrocesos a un pasado en el que parece repetirse el proceso, aunque también hay *prolepsis*[17], adelantamientos de lo que luego se narrará, como en la historia de Guillermo.

La escritura intenta ordenar el tiempo, los recuerdos. La polifonía o variedad de voces corre paralela al contenido del discurso: mediante el uso de la primera persona el personaje se va gestando a sí mismo ante nosotros; la escritura epistolar resulta propicia al tono de charla entre dos mujeres[18]; y el distanciamiento del «tú» impersonal es aprovechado por Mariana como simulacro del interlocutor añorado. La presencia del interlocutor se justifica porque provoca que cada personaje se vea y analice a través de aquél, acercando los recuerdos del pasado a la realidad presente[19]. En la novela, sin embargo, no se facilitan los resultados de tal «experimento».

Hemos confirmado en esta breve exposición un hecho que no se nos escapaba en anteriores trabajos de la gran escritora salmantina: el afán por explorar en el pasado y proyectar hacia el presente, y con el apoyo de un interlocutor –real o imaginado–, una realidad en extremo compleja, cual es la del mundo de la memoria, con sus fisuras, sus discontinuidades, sus asocia-

[14] Dice Carmen Martín Gaite en la colección de ensayos *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, págs. 22 y 23, que «no es recordar, sino seleccionar los recuerdos de una determinada manera, lo que convierte al protagonista de cualquier situación (...) en narrador (o sea sujeto y artífice) de ella». Pero «el sujeto (...), como si se rebelara contra la contingencia de lo ocurrido, al narrárselo, no se limita casi nunca a elegir una ordenación particular, a preferir unos detalles y dejar otros en la sombra, sino que recoge también de otros terrenos que no son el de la realidad –lecturas, sueños, invenciones– nuevo material con que moldear y enriquecer su historia».

[15] Gérard Genette, *op. cit.*, págs. 91-95-143.

[16] *Ibíd.*, págs. 95-120.

[17] *Ibíd.*, págs. 95, 121, 131, 138.

[18] Las ventajas de la conversación frente a la escritura se cifran, para Martín Gaite, en la espontaneidad. Opone la naturalidad de la palabra, del diálogo, a la retórica, lo formulario de lo escrito. Las cartas «son lo único que se parece un poco a hablar» (*La búsqueda de interlocutor...*, pág. 190). En *Desde la ventana* indica cuán propicios le han resultado siempre a la mujer el diario y las epístolas. En su soledad, hacen de la carta o del diario –dice– su interlocutor que, si bien callado, acepta de buen grado el divagar de su mente, el vuelo de su fantasía, o el estallido de sus sentimientos contenidos.

[19] «Es la búsqueda apasionada de este «tú» el hilo conductor del discurso femenino» (*Desde la ventana*, pág. 59).

ciones absurdas o traicioneras, más allá de la esclavitud a un tiempo consecutivo y estructurado.

La multiplicidad de perspectivas, agrupables en torno a dos mujeres que actúan a un tiempo como emisores y como destinatarios, no se trata en el fondo sino de una explosión con un solo punto de partida, que es la personalidad de Carmen Martín Gaite mientras discurre por caminos variados, semejantes o contrapuestos, pero que al final confluyen en un mismo punto de llegada, la escritura.

En esta novela, más que en ningún otro caso, podemos hablar de técnica adecuada a los propósitos del escritor.

Bibliografía

Obras generales:

Bourneuf, R., y Ouellett, R. (1972): *La novela,* Barcelona, Ariel, 1989.

Genette, G. (1972): *Figuras III,* Barcelona, Lumen, 1989.

Marchese, A., y Forradellas, J.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Barcelona, Ariel, 1991.

Sullà, E. (a cura de): *Poètica de la narració,* Barcelona, Empúries, 1989.

Obras de Carmen Martín Gaite:

La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas, Barcelona, Ed. Destino (Colección Destinolibro, 176), 1982.

Retahílas, Barcelona, Ed. Destino (Colección Áncora y Delfín, 448), prólogo de Emma Martinell, 1994.

El cuarto de atrás, Barcelona, Ed. Destino (Colección Destinolibro, 135), 1992.

Desde la ventana, Barcelona, Espasa Calpe (Colección Austral), prólogo de Emma Martinell, 1992.

Nubosidad variable, Barcelona, Anagrama, 1992.

Artículos:

Báez Ramos, Josefa: «*Nubosidad variable,* de Carmen Martín Gaite: Desde una prisión con espejos», *Ínsula,* 553, enero 1993, págs. 23-24.

Martinell, Emma: «*El cuarto de atrás*: un mundo de objetos», *Revista de Literatura,* n.º 89, tomo XLV, 1983, págs. 143-153.

Seco, Manuel: «La lengua coloquial: *Entre visillos,* de Carmen Martín Gaite», en *El comentario de textos,* vol. I, Madrid, Castalia, 1973, págs. 357-375.

Reseñas:

Echevarría, Ignacio: «Confidencias al borde de la crisis», *El País,* «Babelia», 11-IV-1992.

Valls, Fernando: «Como liebre en el erial», *La Vanguardia,* «Libros», 23-IV-1992.