

CARMEN MARTÍN GAITE

TODOS LOS CUENTOS

Edición y prólogo
de José Teruel

Siruela

Libros del Tiempo

Índice

<i>Prólogo</i>	
JOSÉ TERUEL	9

TODOS LOS CUENTOS

CUENTOS DE PRIMERA JUVENTUD	25
Desde el umbral	27
Historia de un mendigo	30
<i>EL BALNEARIO CON LAS ATADURAS</i>	35
Prólogo	37
Variaciones sobre un tema	40
La oficina	49
Un día de libertad	68
Lo que queda enterrado	84
Ya ni me acuerdo	104
Las ataduras	120
Un alto en el camino	168
Tarde de tedio	181

Retirada	191
La mujer de cera	197
El balneario	219
La trastienda de los ojos	280
La tata	286
Tendrá que volver	297
La chica de abajo	307
Los informes	327
La conciencia tranquila	343
DOS CUENTOS MARAVILLOSOS	359
El castillo de las tres murallas	361
El pastel del diablo	419
DOS CUENTOS DE NAVIDAD	501
Un envío anómalo	503
En un pueblo perdido	510
CUENTOS ÚLTIMOS	519
El llanto del ermitaño	521
Sibyl Vane	524
[Donde acaba el amor]	527
Flores malva	528
Y UN CUENTO AUTOBIOGRÁFICO	531
El otoño de Poughkeepsie	533
<i>Nota: Procedencia de los cuentos</i>	561

Prólogo

La extrañeza ante lo cotidiano

Esta edición reúne todos los cuentos de Carmen Martín Gaité desde su primera juventud hasta los últimos años de su vida. Los cuentos juveniles publicados en la revista universitaria de Salamanca, *Trabajos y Días*, nos informan de las preocupaciones existenciales y tanteos formales de la primera fase de la obra de Carmen Martín Gaité, antes de entrar en contacto con el grupo de prosistas de *Revista Española*. Los últimos relatos nos confirman la libertad imaginativa y la capacidad de experimentación de quien ya había consolidado su trayectoria literaria con un doble reconocimiento de público y de premios.

Las ediciones anteriores de sus *Cuentos completos* —tanto en Alianza (1978) como en Anagrama (1994)— ofrecían una idea muy parcial de su producción cuentística, ya que en ellas Martín Gaité recogió los cuentos que formaron parte de *Las ataduras* (1960) y de la tercera edición aumentada de *El balneario* (1977). Después llegarían «El castillo de las tres murallas» (1981), «El pastel del diablo» (1985) y la variedad de registros estilísticos de sus últimos cuentos, entre los que incluyo los dos cuentos de Navidad (1996-1997) y una pieza maestra, «El otoño de Poughkeepsie» (2002), a la que denomino «un cuento autobiográfico», siguiendo la acertada

propuesta de quien fue su primera editora, Maria Vittoria Calvi.

El pensamiento narrativo de Carmen Martín Gaité huyó de la enconada tendencia de la preceptiva literaria a segregar netamente unos géneros de otros. Puedo citar llamativos ejemplos hasta en la elección de sus títulos, como el poema que cierra la tercera edición de *A rachas*, «Todo es un cuento roto en Nueva York», o la confluencia entre cuento y teatro en la edición para Anagrama de sus *Cuentos completos y un monólogo* (1994), en la que incluyó junto a sus relatos de *Las ataduras* y *El balneario* la pieza teatral «A palo seco». El lector de este volumen podrá comprobar su uso teatral del diálogo y del escenario dentro de sus relatos que se convierten en ocasiones en una auténtica puesta en escena, o la convergencia entre poesía, narración y ensayo en su cuento «Flores malva», una anotación que tanto nos recuerda el ensayar narrando o divagando de *El cuento de nunca acabar*. Este cruce de géneros desembocará en una concurrencia última: la convivencia entre ficción y escritura del yo, que percibimos en toda su obra, pero que sostiene, con un particular pulso narrativo, en «El otoño de Poughkeepsie».

Tengo la convicción de que a Martín Gaité no le persuadía ninguna teoría que abogase por las diferencias sustanciales y, sobre todo, cualitativas entre un relato breve y una novela corta o larga, porque ella percibía más continuidad que diferencias; máxime cuando consideramos que el cuento en su acervo no solo era un género literario, sino también un modo de conocimiento, de relación, de estar en el mundo: «el cuento bien contado condiciona y transforma la relación inicial entre quien lo emite y lo recibe», escribe a propósito de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. Aunque de sus frecuentes reseñas de las colecciones de cuentos (de Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Elena Fortún, Juan Eduardo Zúñiga, Manuel Andújar, Francisco Umbral y José Donoso) y de su labor traductora (de los cuentos de hadas

victorianos, de Perrault y de Felipe Alfau), también se desprende que era muy consciente de las peculiaridades de esta modalidad literaria y combatió, al igual que otros cuentistas del medio siglo, el arraigado tópico de que era un «género menor». En su reseña de *Largo noviembre de Madrid*, de Juan Eduardo Zúñiga, sostiene con su personal léxico crítico que «en un cuento caben menos artificios y es más difícil dar el pego que en una novela; hay que ceñirse limpiamente y de un solo trazo, sin adornos para disimular el temblor del pulso, a la línea que lo contornea, afrontar el riesgo de la concisión, a palo seco. Por eso hay pocos cuentos buenos».

El cuento fue un género decisivo en la formación de Carmen Martín Gaité como escritora y lo cultivó, con mayor o menor intermitencia, a lo largo de toda su singladura literaria. De 1948 data la publicación de su primer relato, «Desde el umbral», y de 1997, la del último, «En un pueblo perdido». Ante tan dilatado recorrido temporal, me atrevería a afirmar que el hilo de continuidad de la narrativa breve de Carmen Martín Gaité fue la extrañeza ante lo cotidiano. El cuento, como la poesía, respondió a su amor por todo lo inaprensible, por atender a un trozo de vida aparentemente irrelevante y por explorarlo demoradamente. El cuento fue sin duda un formato propicio por su brevedad para recoger, a través de la técnica del apunte impresionista, el tono menor de la existencia, ese material minúsculo, fragmentario y en continua mudanza al que cuadran mal las nociones de principio y final. Por ello el relato breve frente a la novela tendrá otro tempo, donde no es preciso buscar antecedentes ni fijar consecuentes.

De cualquier modo, en este itinerario literario y vital de cincuenta años que *Todos los cuentos* trazan se podrían diferenciar tres núcleos estilísticos: los cuentos mayoritariamente neorrealistas del medio siglo, los *Dos cuentos maravillosos*, y la variedad de registros formales y temáticos de los últimos cuentos: desde los relatos de Navidad a la narración de esce-

nas, reflexiones y secuencias de diario íntimo procedentes de sus Cuadernos informales y esporádicos. Esta variedad de modalidades también advierte de la pluralidad de los intereses literarios y vitales de la autora: desde la voluntad de dar testimonio a la introspección o desde el ámbito de lo cotidiano a los cuentos de hadas.

«*El balneario*» con «*Las ataduras*»

En 1978 Carmen Martín Gaité reordenó sus dos colecciones de relatos hasta entonces publicadas, *El balneario* y *Las ataduras*, para Alianza Editorial bajo el título de *Cuentos completos*. Esta edición fue resultado de la nueva lectura que emprende de su narrativa breve a la altura de la transición política, mientras redactaba *El cuarto de atrás*. Tras un lapso de veinte años, la mirada retrospectiva de nuestra autora sobre su cuentística significó una doble sorpresa; por un lado, comprobó el valor testimonial de su narrativa breve sobre un tiempo vivido que comenzaba a ser repentinamente historia; por otro, pudo constatar cómo en esos relatos aparecían ya los temas fundamentales de su proyecto narrativo. La principal novedad de la recopilación de 1978 consistió en el criterio de ordenación temático que le llevó a reagrupar sus relatos por asuntos: desde los cuentos «de la rutina» a aquellos en los que predomina «una especie de alegato contra la injusticia social». Es la agrupación que mantenemos en esta edición.

De los diecisiete relatos que Martín Gaité consideró en 1978 que debían formar el volumen de sus *Cuentos completos*, trece fueron escritos en el decenio de 1950 («Un día de libertad», «La chica de abajo», «La oficina», «La trastienda de los ojos», «Los informes», «El balneario», «La mujer de cera», «La conciencia tranquila», «Lo que queda enterrado», «La tata», «Un alto en el camino», «Tendrá que volver» y «Las ataduras»). Si nos atenemos al «Prólogo» que se incluye en este

volumen, a su reseña de los *Cuentos completos* de Jesús Fernández Santos (significativamente titulada «Etapas de aprendizaje») y a *Esperando el porvenir*, podríamos caracterizar su concepción y práctica del cuento a la altura de la década de 1950 (compartida con otros compañeros de generación) a través de los siguientes ejes: son relatos que no tienen un final feliz ni ofrecen moraleja ni brindan soluciones; su única finalidad es la de presentar retazos de la realidad circundante y, en tal sentido, son resultado de una actitud y una voluntad testimonial; sus personajes suelen ser tipos marginados —desde el golfo a los oficinistas modestos— que añoran la libertad y van a la búsqueda de espacios más amplios; y los argumentos en los que se ven envueltos rezuman apatía, escepticismo y hartazgo frente a la imperante moral de triunfo. En definitiva, estos cuentos (herederos del neorrealismo cinematográfico y su estética de la redención) atienden a un trozo de vida aparentemente irrelevante y se articulan como un apunte impresionista donde nada queda definitivamente cerrado, ya que pertenecen al tiempo presente en el que están inscritos, un presente que es también parte de la historia. (Esta técnica de apunte impresionista —tan familiar entre otros prosistas de su grupo— pudo hacer pasar como inocente ante los censores un encubierto propósito desmitificador).

Pero tanto en la segunda como en la tercera edición de *El balneario* aparecen ya relatos más acordes con sus novelas de 1970, especialmente «Variaciones sobre un tema» (1967) y «Retirada» (1975). Estos dos títulos van más allá de los intereses estilísticos y literarios de los relatos de la primera época y anuncian una concepción del cuento, que prevalecerá en sus últimos registros, como la reviviscencia de una imagen fugaz que reclama su derecho a no ser olvidada y que se instala transversalmente en la memoria del narrador. De hecho, «Variaciones sobre un tema» era uno de los cuentos preferidos de Carmen Martín Gaité, por ello lo colocó en posición inicial en la nueva reordenación de *El balneario* con

Las ataduras, y establece una continuidad entre *Todos los cuentos* aquí reunidos.

Por el territorio de los cuentos de hadas

En el primer lustro de 1980 Martín Gaité aceptó el encargo de Esther Tusquets y publicará en la editorial Lumen dos cuentos «para niños» que «tal vez pueda gustarles también a los mayores [...]. Porque no hay razón para que a los niños y a las personas mayores tengan que gustarles cosas distintas», escribe en una nota que figuró en la primera edición de «El castillo de las tres murallas». Para ella la división de la literatura en géneros y en edades no tenía ningún sentido. Estos cuentos serán recogidos en 1992 por Ediciones Siruela bajo el título definitivo de *Dos cuentos maravillosos*. Martín Gaité tuvo el acierto de rectificar el rótulo anterior de *Dos relatos fantásticos* con el que fueron publicados conjuntamente en 1986 por Lumen. Sin embargo, el hecho de que estos dos cuentos fueran *fantásticos* o *maravillosos* era una cuestión categórica que, en el fondo a nuestra autora, desde su taller literario, no le preocupaba. A ella lo que le interesaba verdaderamente era reinventarse contando una historia, para ello abrazaba todo género que le sirviese para elaborar su discurso, y reprobaba que la encasillaran en una concepción estrecha del realismo (aunque sabemos que su percepción de lo real nunca excluyó lo sobrenatural, baste citar su cuento de los años cincuenta «La mujer de cera», y que *Brechas en las costumbres* fue el título con el que proyectó editar la recopilación de sus cuentos de la primera época). En una carta a Esther Tusquets, fechada el 14 de junio de 1990 —acababa de entregar *Caperucita en Manhattan* en Ediciones Siruela—, se lamentaba con razón de que «la mayoría de mis lectores y estudiosos habituales ignoran que me haya dedicado a otra cosa que al realismo o al ensayo».

Como demuestran los capítulos dedicados a «La Cenicienta» y a «El gato con botas» en *El cuento de nunca acabar* y su traducción de la edición de Bruno Bettelheim de *Los cuentos de Perrault seguidos de los cuentos de Madame d'Aulnoye y de Madame Leprince de Beaumont*, desde los años 1970 nuestra autora sintió la necesidad de abordar el mundo de los cuentos de hadas como fuente de placer estético y de apoyo emocional, que culminará en dos novelas editadas en la última década de su vida: *Capercucita en Manhattan* y *La Reina de las Nieves*, o en su traducción de los relatos *Niño de Sol y niña de Luna*, *La llave de oro*, y *La princesa y los trasgos*, de George MacDonald.

Desde mi punto de vista, la clave autobiográfica es el principal mecanismo que sale al paso de Martín Gaité para la deconstrucción de los cánones genéricos relativos al cuento maravilloso e infantil en «El castillo de las tres murallas» y «El pastel del diablo». Estos *Dos cuentos maravillosos* dan noticia de la relación de un protagonista femenino (mujer o niña) con la libertad. Es una variante del tema de las ataduras como construcción de la identidad, que Carmen Martín Gaité había desarrollado en sus cuentos de los años cincuenta y, sobre todo, en su novela *Ritmo lento*. En «El castillo de las tres murallas» la autoridad preside la relación entre Lucandro y su esposa Serena, y por la libertad una madre abandona a su hija. De hecho, Martín Gaité interpretó este cuento como una «parábola de la libertad alcanzada a fuerza de amor», aduce en su conferencia «Reflexiones sobre mi obra». «El pastel del diablo» es también una reflexión sobre la libertad que la imaginación y la vocación de contar historias propician. Tras la superficie de sus tramas, tras los ropajes de la ficción, circula el río subterráneo o guadianesco de la escritura del yo, demostrando que lo autobiográfico en su obra es más un momento que la persecución de un género literario. La relación de Carmen Martín Gaité con su obra es una relación biológica. El marco de referencia de su mundo literario se ordenó a través de una categoría cognitiva y re-

tórica llamada *experiencia*. Desde la conciencia de los límites entre vida y elaboración literaria, y con la cautela de no caer en la trampa de identificaciones tajantes, su obra es una invitación confiada a la inteligencia del lector, al descubrimiento de la doble entidad de la que surgen los seres de ficción que «por una parte, inventan la realidad, pero, por otra (como creados que han sido por personas de carne y hueso), la reflejan», comenta en *El cuento de nunca acabar*.

Los cuentos de hadas la ayudaron a reavivar su ánimo, le proporcionaron amparo frente a la zarpa de la realidad y le sirvieron para formular literariamente sus grandes incógnitas: el miedo a la libertad, las relaciones interpersonales de dominio y dependencia, el castillo de la incomunicación. Carmen Martín Gaité no pudo hacer frente a los avatares de su vida sin recurrir a la capacidad de magnificar y transfigurar de la imaginación: «Los cuentos de hadas nunca han sido literatura para niños. Eran narrados por adultos para placer y edificación de jóvenes y viejos; hablaban del destino del hombre, de las pruebas y tribulaciones que había que afrontar, de sus miedos y esperanzas, de sus relaciones con el prójimo y con lo sobrenatural», leemos en la edición citada de Bruno Bettelheim sobre *Los cuentos de Perrault*, que Martín Gaité tradujo. En la misma línea, la escritora salmantina anota, en sus *Cuadernos de todo*, una cita procedente de la lectura de *Los libros, los niños y los hombres*, de Paul Hazard: «Los cuentos de hadas tienen algunos rasgos parecidos a los de los sueños. Pero no los sueños de los niños sino los de los adultos». Los *Dos cuentos maravillosos*, como *Caperucita en Manhattan*, fueron relatos escritos para la permanente infancia de los adultos.

En los últimos años de su vida, consolidada ya su trayectoria de escritora, Carmen Martín Gaité tuvo la libertad de publicar los cuentos que le apetecían, sin restricciones y sin contar con las expectativas editoriales de sus novelas, que desde 1992 adquirieron un ritmo bianual. La libertad imaginativa y la variedad de registros estilísticos otorgan a sus relatos posteriores un carácter experimental y ecléctico. En ellos ensaya una pluralidad de modalidades narrativas: desde la fábula política para los olivereros de Jaén al cuento de Navidad, pasando por la escritura poemática del microcuento, donde se deshace cualquier tentación argumental, o el relato concebido como escena o diario de impresiones, que se podría relacionar con la práctica de autoras dilectas en su tradición, como Virginia Woolf, Djuna Barnes o Clarice Lispector. Esta última modalidad es, desde mi punto de vista, el registro más innovador y significativo. Me refiero a esas narraciones, de aspecto inconcluso o truncado, a modo de anotación, procedentes de la escritura magmática de sus *Cuadernos de todo*, y que son fundamentalmente tanteos que ilustran el ideal abierto de escritura «de un tirón» que formuló en *El cuento de nunca acabar*. Entre ellas, destaco «Sibyl Vane» y «Flores malva», que representan la voluntad de investigar más que de contar una historia.

El mismo culto a la libertad y al afán de establecer vasos comunicantes entre distintos géneros preside sus incursiones en los territorios del cuento de Navidad. En «Un envío anómalo» y «En un pueblo perdido» se funden el artículo de costumbres y su particular tratamiento de este subgénero narrativo decimonónico. «Navidad de consumo», un artículo publicado por Carmen Martín Gaité en *Diario 16* (el 27 de diciembre de 1976 y recogido en *Tirando del hilo*), podría establecer un punto de referencia para estos dos cuentos editados en los últimos años de su vida y con los que combatió el

hastío y la soledad que le provocaba el tinglado luminotécnico de la forzada celebración navideña, especialmente tras la muerte de su hija. Frente a la tradición literaria del cuento de Navidad, nuestra autora nos muestra el *cuento* (esto es, la engañifa que ya nadie se cree) de la Navidad.

En «Sibyl Vane» Martín Gaité recrea una fugaz fantasía escénica con el personaje del mismo nombre, procedente de *El retrato de Dorian Gray*. La actriz Sybil Vane, tras la representación de su papel de Julieta, dialoga con la impasible narradora y supuesta amiga, cuya presencia le sirve de soporte para encauzar una perorata sobre su amor vehemente por el personaje que da título a la novela de Oscar Wilde; y mientras habla, rejuvenece. Nos encontramos con la característica heroína literaria de Martín Gaité de la década de 1970, que nos retrotrae a Eulalia de *Retahílas* o a Agustina de *Fragmentos de interior*: la mujer que ha visto quemarse su estabilidad afectiva y que no oculta su insatisfacción. Se deduce de este cuento, estructurado como una escena teatral y una breve anotación aclaratoria, el interés de la autora por el balbuceo amoroso más que por su elocuente representación. El amor solo se puede expresar o interpretar desde el fingimiento: desde el sentimiento, la verdad del amor enmudece, provoca la patética miseria del balbuceo (recuérdese el explícito subtítulo de *Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira* para *El cuento de nunca acabar*). Carmen Martín Gaité prologó *El retrato de Dorian Gray* en 1970, aunque la escena de nuestro cuento no recrea pasaje alguno de la novela —de hecho, es presentada como una «fantasía»—, sin embargo, su idea central —el arte de fingir lo que no se siente y la imposibilidad de hacerlo en el caso contrario— procede del parlamento de la actriz con Dorian Gray en el capítulo séptimo.

Los límites y fronteras del lenguaje ante la experiencia amorosa, la necesaria mudez de la forma pura ante el sentimiento o su epifanía, y la conciencia de que el silencio es la última estación del lenguaje emparentan este cuento-escena

con el metarrelato «Flores malva». Aunque Carmen Martín Gaité nunca se refugió en lo inefable, sino que lo vivió para transferirlo: «¿Adónde van las cosas cuando salen de nuestros ojos si no las sujetamos aquí? Me amparo en las palabras», escribe en *Cuadernos de todo*.

«Flores malva» se articula a través de la superposición temporal entre el acontecimiento y su narración. Del primero queda una mirada, una instantánea nítida, dos palabras anotadas en una cajetilla de tabaco y el diálogo insulso con «un viajero gordo, con gafas de concha». De la segunda se desprende su sospecha, incluso, su traición: todas las cuestiones de vida o muerte se desustancian al intentar fijarlas en letra, en «cuadernos de limpio». Todo lo demás es deseo, prefiguración, un sueño «cargado y tortuoso» del que nos ha dejado una imagen fugaz, tan frecuente en *Visión de Nueva York* como en la escritura-tren de sus *Cuadernos de todo*: «No puede ser comunicada la iluminación misma, sino solamente el camino hacia la iluminación», leemos en el mismo Cuaderno número trece, y del que probablemente proceda el relato que nos ocupa.

Considero que «Flores malva» es un cuento fundamental por varias razones, porque confirma, en el caso de Carmen Martín Gaité, que la pasión por resolver jeroglíficos fue la base de toda su literatura y que la clave de un cuento radica en la reviviscencia de algo que reclama su derecho a no ser olvidado. Además, «Flores malva» pone en escena cómo un narrador, que quiere salvar del olvido esa llamada acuciante, precisa no solo revivirla como acontecimiento, sino también reconstruirla como narración. Esta es la clave de «Flores malva» cómo reconstruir una visión fugaz (desvinculada de cualquier argumento) en narración, un proceso complejo que se equipara al deseo de desentrañar su significado. Solo podemos narrar los efectos de la epifanía, no su sentido: «un mensaje que daba en el blanco. ¿Pero en qué blanco?». No es de extrañar este final abierto de una autora que siempre con-

sideró que cualquier cierre de una narración era un recurso amañado. Sus narraciones, más que terminar, se detienen: Carmen Martín Gaité tuvo verdadera confianza en la inteligencia del lector para suplir las reticencias, sobreentendidos y nudos sueltos de su obra.

Y «El otoño de Poughkeepsie»

En la habitación vacía de su apartamento de Vassar College, la tarde de su llegada, el 28 de agosto de 1985, sintiéndose «más sola de lo que he estado nunca en mi vida», Carmen Martín Gaité inició un nuevo Cuaderno que titulará «El otoño de Poughkeepsie». Ante el dolor acuciante de la pérdida de su hija escribe una de las piezas más intensas de su obra. El nombre de Marta no aparece, pero sí figura, latente como un *hipograma*, entre todos los objetos que subrayan su ausencia. El relato constituye una obra maestra del pulso narrativo de nuestra autora ante la elaboración literaria de la intimidad: de cómo transformar el tiempo inerte «en tiempo de escritura».

Según se deduce de su correspondencia con Ignacio Álvarez Vara, en la única mención de este título que hemos encontrado en su archivo, «El otoño de Poughkeepsie» pudo ser en su prefiguración un «libro» más extenso y aunque nada haga pensar por su entramado remate que el proyecto se paralizó, sí conviene tener en cuenta que la redacción de *Caperucita en Manhattan*, la novela cuyo origen se encuentra en este «cuento autobiográfico», le sirvió para seguir narrando con más distancia el duelo.

Pienso que si Carmen Martín Gaité no publicó este texto en vida ni lo volvió a mencionar en ningún momento de su obra fue porque no tuvo fuerzas de regresar a todo que le recordaba ese «horrible» verano de 1985, que convencionalmente cierra el 21 de septiembre de 1985, para convertirlo en

«El otoño de Poughkeepsie» y demostrar que en la tentativa imposible por apresar el tiempo consiste la verdadera grandeza de la literatura.

Nuestra escritora aplicó las propiedades del cuento, e incluso las de la adivinanza, al diario íntimo, como ya lo hizo en *Visión de Nueva York*. La literaturización de la experiencia personal fue el emplazamiento idóneo para reenfocar, reinterpretar y subvertir subgéneros narrativos. La convivencia entre la escritura del yo y la ficción, entre lo personal y el artefacto literario, sostenida siempre con toda su conciencia formal, disimulando el temblor, es la clave estilística y retórica de un uso del lenguaje llamado Carmen Martín Gaité, quien creyó en el alivio de la solución poética para el drama de la existencia. Quizá esta sea la razón última de esa persistente convergencia en todos sus cuentos entre tratamiento ficticio y momentos autobiográficos, pero que encuentra en «El otoño de Poughkeepsie» su pieza maestra.

JOSÉ TERUEL