

La amistad entre mujeres en la narrativa femenina: Carmen Martín Gaité (1992) y Marina Mayoral (1994)

Carmen SERVÉN

La aparición en la inmediata postguerra civil de una pléyade de novelistas españolas que se ha ido engrosando en las últimas décadas con nuevos nombres de mujeres más jóvenes, ha sido anotada por toda la crítica¹. Sobre la posibilidad de que este conjunto de escritoras haya aportado una perspectiva y lenguaje específicamente femeninos, hay cada vez más numerosos estudios, sobre todo entre las hispanistas norteamericanas. Como quiera que sea, es notorio que algunas de las narradoras a que me refiero adoptan un talante inequívocamente feminista²; otras no se decantan de manera manifiesta. Pero parece abrirse paso en los actuales estudios literarios la idea de que las novelistas actuales pueden aportar puntos de vista peculiares y particularmente informados sobre ciertas vivencias femeninas; una de ellas, según explicaba recientemente la profesora y novelista Marina Mayoral³, sería la amistad entre mujeres, que forma parte de los temas «poco contados»⁴ y menos atendidos por la crítica⁵.

En *Nada* [1944]⁶, el primero y más notorio éxito de las mujeres novelistas de la postguerra, la amistad entre mujeres aparece ya como factor importante y po-

¹ Federico Carlos Sainz de Robles, en su Prólogo a *Cuentistas españolas contemporáneas* (Madrid: Aguilar, 1946), se hacía eco de una «eclosión [...] de la literatura femenina; y Eugenio G. de Nora: *La novela española contemporánea*, vol. I. (Madrid: Gredos, 1973, 2.ª edic.), p. 430, mencionaba la «brillantísima pléyade de escritoras actuales en el campo de la novela». Santos Sanz Villanueva: «La novela», en Darío Villanueva y otros, *Los nuevos nombres: 1975-1990* (Madrid: Crítica, 1992; vol. IX de Francisco Rico, dir., *Historia y crítica de la literatura española*) y José María Martínez Cachero: *La novela española entre 1936 y el fin de siglo* (Madrid: Castalia, 1997), p. 593, se han referido a ese fenómeno.

² Rosa Montero sería el caso más sonado, según anota S. Sanz Villanueva, p. 272.

³ Marina Mayoral: «El yo femenino en la novela de finales del siglo XX», *La República de las letras*, n.º. 46. Diciembre (1955), pp. 107 y ss.

⁴ ídem, p. 110.

⁵ Sin embargo, la propia Marina Mayoral lo ha investigado en relación con cierto grupo de poetisas de mediados del siglo pasado. V. «Las amistades románticas: un mundo equívoco», en Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.): *Historia de las mujeres*, vol. IV (Madrid: Taurus, 1993).

⁶ Utilizo la edición de Madrid: Destino libro, 1981.

sitivo en el diseño psico-social de la heroína⁷. Como es sabido, *Nada* configura un nuevo tipo de protagonista, la «chica rara» según definición de Carmen Martín Gaité⁸: una chica que no desea ni busca novio, reservada, aficionada más a leer que a las labores domésticas, y que constituye el contra-mito de la «chica casadera» tradicional. Junto al nuevo arquetipo femenino, esta novela de Carmen Laforet propone un análisis muy positivo de las relaciones entre mujeres: la relación entre Andrea, protagonista-narradora del relato, y Ena constituye el vínculo más importante que la primera establece y mantiene a lo largo de toda la historia narrada; esa relación «...había seguido el curso normal de unas relaciones entre dos compañeras de clase que simpatizan extraordinariamente» (*Nada*, p. 68). Su significado es tal, que más adelante Andrea explica: «Pensé que realmente estaba comenzando para mí un nuevo renacer, que era aquélla la época más feliz de mi vida, ya que nunca había tenido una amiga con quien me compenetrara tanto, ni esta magnífica independencia de que disfrutaba» (ídem, p. 126). Y así como Andrea confiesa a Jaime que quiere a su amiga «muchísimo. No hay otra persona a quien yo quiera más». (ídem, p. 189), Ena afirmará a su vez que quiere mucho a Andrea (ídem, p. 261). Al final, es Ena quien saca a la protagonista de su sórdida vida cotidiana en el piso de la calle Aribau mediante la oferta de un trabajo en Madrid. O dicho en palabras de Andrea: «La carta de Ena me había abierto, y esta vez de una manera real, los horizontes de la salvación», (ídem, p. 259). Así, la novela se cierra cuando Andrea deja Barcelona atrás camino de una nueva vida cerca de su amiga. El relato escapa pues al mito del matrimonio⁹ como feliz desenlace: a la heroína se le abren nuevos horizontes, pero no a través de una boda, ni de un emparejamiento, sino de la reunión con otra mujer a la que la liga el afecto.

En *Nada*, de Carmen Laforet, la amistad entre Andrea y Ena constituye un vínculo central, y es lo cierto que en esa novela no establece la protagonista relaciones eróticas de mayor envergadura con personaje alguno del sexo opuesto. Así pues, el desplazamiento de las relaciones amorosas hombre-mujer del centro de la novela se ha producido ya años atrás en la narrativa femenina contemporánea en España. *Nada* no sólo dibuja un nuevo tipo de mujer, sino que además difunde un análisis distinto de las relaciones entre mujeres.

En los años noventa, Carmen Martín Gaité y Marina Mayoral recogen esta herencia de *Nada* y dedican sendas novelas —*Nubosidad variable* [1992] y *Recóndita armonía* [1994], respectivamente— al estudio y homenaje de la amistad femenina. En el caso de la segunda, incluso la dedicatoria antepuesta al relato resulta inequívoca: «A mis amigas, más constantes que mis amores».

⁷ Ya Mariana Petrea: «La promesa del futuro: la dialéctica de la emancipación femenina en *Nada* de Carmen Laforet», *Letras femeninas*, vol. XX, números 1-2 (1994), pp. 71 y ss., señalaba que en la carrera de Andrea hacia la emancipación, la novelista destacaba el poder benefactor de la amistad.

⁸ *Desde la ventana* (Madrid: Espasa Calpe, 1987) cap. IV.

⁹ V. Elisabeth J. Ordóñez: *Voices of their Own: Contemporary Spanish Narrative by Women*, (Lewisburg: Bucknell University Press, 1991) parte I.

*Nubosidad variable*¹⁰ es una novela en que dos personajes femeninos, Sofía y Mariana, que fueron íntimas amigas, se escriben mutuamente sin que, hasta muy avanzada la novela, quede decidido el hecho de que esos textos serán leídos por la destinataria. En sus escritos, que forman el cuerpo del relato, ambas aprovechan el pasado común y el afecto mutuo por el que todavía se sienten ligadas, para darse cuenta —dar cuenta de sí a sí misma y a la otra— de su situación presente. Sofía es una mal casada de familia media; Mariana, una psiquiatra soltera y de éxito. Ambas exploran su propia soledad y el pasado de su relación y logran, finalmente, un feliz reencuentro.

Entre las muchas referencias literarias que salpican la novela, ocupa un lugar especialmente destacado Emily Brönte y su obra *Cumbres borrascosas*; es el relato que estaba leyendo Sofía en el primer capítulo de Martín Gaité y en torno a ella se manifiesta el primer síntoma del distanciamiento exitente entre Sofía y su marido: él piensa que la mujer se «ha quedado enquistada» en su reiterada lectura de esa obra; sin embargo, vendremos a saber después que *Cumbres borrascosas* formaba parte de los libros que apasionaron a Sofía y a su amiga Mariana —ambas llegaron a pensar en visitar juntas la tumba de Emily Brönte, (NV, p. 28)—, y la reprobatoria actitud de Eduardo contrasta con la muy distinta reacción de Mariana al saber que su vieja amiga sigue leyendo ese texto: « me conmueve, te la debes saber de memoria» (idem). Además, fieles a su común afición, ambas amigas evocan el libro en distintas ocasiones (Mariana, en NV pp. 100,109,215, 315) o se explican mutuamente sus experiencias por el procedimiento de referirlas a distintos pasajes del relato de Brönte (Mariana, en NV p. 100; Sofía, en NV p. 279), con la confianza de que ese texto forma parte de una experiencia literaria compartida gracias a la cual pueden ahora seguir comunicándose sus respectivas vivencias.

Pero además, Mariana menciona otros muchos autores y textos¹¹, al igual que Sofía. La primera ilustra sus sentimientos citando una rima de Bécquer (NV p. 25), asegura que en algunos aspectos ella misma tiene resonancias de novela rosa, de protagonista de Carmen de Icaza (NV p. 55), menciona la novela gótica y la de caballerías (NV p. 58), al Barthes de *Le Plaisir du texte* (NV p. 59), a Faulkner (NV p. 98), la novela policíaca de Ruth Rendell *Hablar con un desconocido*, el diario de Katherine Mansfield (NV p. 180), y a Eca de Queiroz (*El misterio de la carretera de Sintra*, NV p. 340); o evoca un poema de Poe (NV p. 67), y usa para despedirse de otra mujer un poema de Pessoa (NV p. 140), aparte de mostrarse además buena conocedora de los cuentos de hadas, cuya «tentación del cuarto cerrado» ella misma ha experimentado (NV p. 90). Por su parte, Sofía compara los relatos de su criada con los de Flaubert (NV p. 43), cuenta a su hija historias en la

¹⁰ En adelante, las referencias a esta novela aparecen con las iniciales NV seguidas del número de página de que se trate en la edición de Barcelona: Anagrama, 1992.

¹¹ Sobre la importancia y papel de la intertextualidad en otras novelas de Martín Gaité, v. Robert C. Spiers: «Intertextuality in *El cuarto de atrás*», en Mirella Servodidio y Marcia Welles, eds.: *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, (Lincoln: Society o Spanish and Spanish American Studies, 1983).

línea de Jardiel Poncela, según explica ella misma (NV p. 44), lee a Patricia Highsmith (NV p. 125), cita las coplas de Jorge Manrique (NV p. 145), compara su relato con el de la novela rosa (NV p. 152), se confiesa aficionada a las novelas policíacas (NV p. 153), menciona los sonetos de Garcilaso y Petrarca (NV p. 207), es capaz de desgranar sucesivamente los nombres de Miss Marple, Baudelaire y Shakespeare (NV pp. 372, 375 y 377) y se refiere repetidamente a los cuentos de hadas (NV pp. 237, 245). Puesto que el destinatario expreso de las cartas de cada una de las dos amigas es la otra, hemos de suponer que todos esos autores y conjuntos literarios mencionados forman parte de su experiencia común, de la que se extrae un importante rendimiento narrativo en lo que concierne a Pessoa y los cuentos de hadas. Pessoa es un importante factor de aproximación entre la realidad del mundo ficcional de Gaité y la literatura: si Mariana se despidió de Silvia copiando un poema de Pessoa (NV p. 140), que se manifiesta así como ingrediente operativo en la estructura psicológica de Mariana, Sofía se refiere ante su marido a los heterónimos de Pessoa inútilmente: él no sabe de que está hablando (NV pp. 197-8); así queda de manifiesto la incomunicación habida entre los cónyuges mientras se evidencia la posibilidad de compartir un territorio literario que habitan ambas amigas. Por su parte, los tópicos de los cuentos de hadas se hallan en boca de las dos protagonistas sobre todo durante la segunda mitad de la novela: la tentación del cuarto cerrado (Mariana, NV p. 90), la madrina y el nuevo vestido rojo (Sofía, NV pp. 237, 245); y sirven como punto de comparación o dan pie a la interpretación psicoanalítica de una realidad (Mariana, NV p. 224; Sofía, p. 148). De ese modo, todo un corpus de lecturas infantiles pasa a engrosar el bagaje de experiencias comunes que las dos amigas exhiben ante el lector.

Pero la experiencia literaria no es un rasgo privativo en la construcción de los dos personajes centrales de Martín Gaité; es además elemento habitual en el diseño de otras figuras. Y la afición compartida por ciertos autores o textos es también factor que vincula entre sí a diversas parejas de personajes, cuya relación queda así manifestada ante el lector y además caracterizada por la índole del corpus textual que les es asignado. Así, en el caso de Guillermo y Sofía, que comparten la admiración hacia Tagore (NV p. 251); o en el de Manolo Reina y Mariana, cuando salían juntos y el primero recitaba a García Lorca (NV p. 332); o en el de Sofía y su madre, que suelen charlar sobre Arniches (NV p. 361).

La afición común a ciertos autores o textos permite construir un código de sobreentendidos que forma una parte fundamental del lenguaje con que se manifiesta la relación entre dos personajes: ello es particularmente notorio en el afecto y vivencias que unen a Sofía y su hija Encarna. Durante la niñez de la segunda, ambas leyeron autores y textos a partir de los cuales elaboraron todo un código de sobreentendidos que les permitía proteger y compartir la intimidad de su relación. Andersen, Lewis Carroll, Stevenson, Collodi, Elena Fortún, Daniel Defoe, Julio Verne, Perrault, Salgari... cimentan una complicidad madre-hija comparable —según explica la primera— a la que existió entre Sofía y Mariana cuando niñas. De modo que la literatura no es sólo un texto de referencia a lo largo de *Nubosidad...*, sino que es un vínculo vivo que establecen entre sí los personajes y con el lector; y cons-

tituye además un depósito textual del que echar mano para construir el código que vehicula la relación habida entre los personajes.

Precisamente, las relaciones más íntimas habidas entre los personajes de esta novela se manifiestan en el hecho de compartir un código privado, al margen del castellano común y corriente, sean los elementos de este código de procedencia inequívocamente literaria o no. La existencia de un lenguaje privado y común entre personas que se quieren, ya se constata en novelas anteriores de Carmen Martín Gaité; en *Retahílas* [1974] (Madrid: Destino, 1994) explica Eulalia acerca de un momento de cariño hacia su hermano Germán: «yo también le besé con mucha simpatía y nos reímos los dos, de esas veces que notas que hay lenguaje común, que el otro entiende que tú entiendes que ha entendido, y te gusta que sirva aquella broma con todo el sedimento que llevaba debajo.» (R p. 119). En esa misma novela, los propios personajes son conscientes de que afecto y código privado se requieren mutuamente, de ahí que Eulalia indique sobre cierto vocablo: «esa palabra dicha de aquella manera especial pertenecía a nuestro tejido verbal, a un código particular e intransferible, medio jerga científica, medio broma, medio argot callejero, que habíamos ido urdiendo en común para defendernos de la gente y para aislarnos de ella, era nuestro terreno, lo más nuestro que teníamos; de cualquier amistad o de cualquier amor lo verdaderamente inherente y particular es el lenguaje que crea según va discurrendo, mejor dicho, el lenguaje es la relación misma porque al inventarse se configura el amor sobre él, igual que no se puede separar el caudal de un río de su cauce» (NV p. 195).

En novelas posteriores también reaparece ese mecanismo consistente en la forja y manejo de un código común entre personas ligadas por el afecto. En *Lo raro es vivir* [1996], Àgueda y Tomás han inventado su propio vocabulario; según explica la primera, «A los comparsas de mi alborotada juventud los hemos agrupado, para entendernos, bajo la denominación genérica de rizofitas.../.../...fue una metáfora que inventó Tomás» (RV p. 37).

Según es ya habitual en las novelas de Martín Gaité, en *Nubosidad variable* los personajes comparten no sólo la vida cotidiana sino también un código privado: en la familia de Sofía, a la casa de la abuela viuda se la llamaba «el c.d.l.», «cuarto derecha de Lagasca» (NV, p. 44)¹²; al nuevo cuarto de baño, cuyas obras comparó un indignado vecino con las de El Escorial, se le llama «El Escorial» (Adela, en NV p. 38); el apartamento en que viven Lorenzo y Encarna se denomina «refugio para tortugas» (NV p. 42) o más abreviadamente «el refu»... Sofía y Mariana poseen, junto a un pasado común y fruto de él, un léxico común: en su boca, «relato a perdigonadas» es un tipo de narración en que se ignoran los puntos cardinales del interlocutor (expresión usada independientemente por Sofía, NV p. 42 y 120, y por Mariana, p. 56,); los «copiomanuenses» o copiadores de apuntes en la Facultad son también parte de las vivencias compartidas (Sofía, NV p. 232, Mariana, p. 266);

¹² La afición a las iniciales como signo de complicidad afectiva de los personajes aparece en novelas posteriores de Martín Gaité: en *Lo raro es vivir* (Barcelona: Anagrama, 1996), p. 147, el uso de las iniciales «r.p.f.» (equivalentes a «rabiando por fumar») contribuye a romper el hielo entre dos mujeres.

Mariana describe uno de sus propios gestos como aquél que Sofía bautizó de «rumbo al Cairo va la dama» (NV p. 258) o evoca el comienzo de *El castillo*, que ambas habían incorporado a su jerga secreta (NV p. 262). Los personajes mismos son conscientes de que la relación afectiva descansa en un código común: «Pensaba —dice Mariana— en lo fácil que me resultaba escribirte tiempo atrás, cuando no había que hacer un “resumen de lo publicado”, cuando bastaba con simples alusiones, con echar mano de un lenguaje común que reflejaba gustos, bromas y emociones» (NV p. 57).

La posesión y uso de un código privado, íntimo, no sólo define en la novela la pertenencia a un colectivo ligado por el afecto y lo cotidiano; sirve además para mostrar que quienes no lo usan se instalan voluntariamente al margen. La deteriorada relación habida entre Eduardo y Sofía se manifiesta como producto del distanciamiento del marido gracias al olvido o rechazo que éste muestra frente a los elementos del antiguo código forjado en la pareja. Él mismo acuñó la expresión «ir de pordiosera», que equivalía a vestir ropa desenfadada y tenía un matiz cariñoso y encomiástico (NV p. 18); pero Eduardo ya no aprecia ese tipo de aspecto y ya no usa ésa u otras expresiones familiares. Su mujer, Sofía, sigue instalada en el lenguaje cifrado entre ambos y la veremos salir vestida «en plan pordio» y enteramente a su gusto (NV p. 50). «Ir de pordiosera» es algo que Eduardo y Sofía estimaron en el pasado; pero la conversión de Eduardo en un hombre acomodado y su extrema afición al dinero lo han alejado de la expresión. La divergencia lingüística de los dos cónyuges queda también marcada a través de otras locuciones: Sofía muestra su disgusto hacia el tema favorito de Eduardo y sus amigos, los «kilos» («millones» en castellano coloquial actual) de dinero: «kilos de nada, una masa informe, pastosa y marrón en la que se chapoteaba compulsivamente, que pringaba hasta los ojos, kilos de mierda» (NV p. 86).

La atención a los atractivos del lenguaje es una constante que impregna la psicología de diversos personajes, de manera que aquí, como en *Retahílas*, «el texto va cargado de noticias y de alusiones a los hablantes y a la sustancia de la palabra, de tal suerte que ésta, viviente y creativa en la duración, se erige como el segundo gran tema de la novela»¹³. Si el hispanista con que tropieza Silvia y que lleva a su casa está interesado en los giros paradójicos del castellano coloquial (NV pp. 134 y 137), Mariana, que planea descansar en una casa situada en la calle de la Amargura, observa: «La vida, hasta cuando la vemos más negra, puede ofrecernos estas compensaciones lingüísticas» (NV p. 52); más adelante, en su soledad, escribe a Sofía: «...ojalá estuvieras aquí a mi lado, frente al mar inmenso, para jugar contigo a juegos de palabras» (NV p. 327). Sofía comparte con su hija la afición a los trabalenguas surrealistas («ni atra ni contra ni sin sobre tras», p. 84) y juega desde niña con las palabras: «siempre me ha gustado colgarme de las palabras, desde que era muy pequeña» (NV p. 111), afirma respecto a su vieja afición a los jeroglíficos; o recuerda que «le gustaba inventar palabras y desmontar las que oía por primera vez» (NV p. 114). Su pasión por las palabras se explica más adelante: «todo en el

¹³ Ricardo Gullón: «Retahíla sobre *Retahílas*», en M. Servodidio, p. 82.

fondo es cuestión de palabras...», dirá (NV, p. 162), y mostrará su convicción de que las bromas verbales¹⁴ de la niñez constituyen el más sólido asidero de la memoria y la personalidad del individuo: «las bromas verbales de la primera edad es el último texto que se borra del cerebro, incluso cuando ya todos los textos se confunden y enmarañan» (NV p. 161). Es también Sofía la que muestra ciertos conocimientos teóricos en torno a cuestiones lingüísticas, y observa: ... «es una frase correspondiente a lo que llama Natalia Ginzburg “léxico familiar”» (NV p. 18); o se refiere a «lo que un sociólogo llamaría “dinámica de las relaciones familiares”» (NV p. 44).

La sensibilidad de Sofía frente a las palabras se convierte en pasión por la escritura y el discurso en la mentalidad de Mariana, que llega a afirmar: «Si bien se mira, no tenemos más que eso: el placer de respirar y de ejercitar la propia voz en sus distintas modalidades» (NV p. 129). Pero Mariana se queja: «no encuentro mi voz ni mi sitio» (NV p. 182); y confiesa: «a mi me vicia llevar las riendas de mi propia voz, darle volumen hasta el grito o templarla hasta el susurro» (ídem). La escritura es, para Mariana, un instrumento de exploración de la realidad y de ella misma, y afirma: «con ella engendro mi patria indiscutible, aunque sujeta a mudanza» (NV p. 130) y después insiste: «Te decía que mi patria es la escritura»... (NV p. 143). Y explica: «comprendí que no tengo más refugio que la escritura» (NV p. 139).

También Sofía se refugia en la escritura: «Ése ha sido mi norte toda la vida, no convertirme en una mujer amargada, agarrarme a lo que sea para lograrlo. Y desde luego, no hay mejor tabla de salvación que la pluma» (NV p. 210). De acuerdo con ello, tanto Mariana como Sofía recogen muy directamente en su escritura la perspectiva de la escritora Carmen Martín Gaité sobre la literatura: es «el juego más consolador que se haya inventado nunca»¹⁵ En consecuencia, Sofía y Mariana desarrollan ante el lector un ejercicio de escritura que es la muestra de su infortunio y además su tabla de salvación; porque, como señalaba Ricardo Gullón para *Retahílas*, «cada personaje es emisor y receptor del mensaje del otro y a la vez del propio, de lo que está diciendo para poner lo dicho frente a sí y conocerse mejor»¹⁶ Se diría, por tanto, que Martín Gaité ha sabido replantear un problema que reclama interés preferente en otras novelas de escritoras españolas durante los años ochenta: la tradicional carencia femenina de un lenguaje propio con el que dar expresión a su experiencia¹⁷. Sofía y Mariana, como otras protagonistas en la novela femenina española de los últimos años, «reestructurando el pasado y articulándolo personal-

¹⁴ La propia literatura como juego verbal es uno de los temas o perspectivas favoritas de Martín Gaité desde los años setenta. V. al respecto Kathleen M. Glenn: «El cuarto de atrás: Literature as “juego” and the self Reflexive Text», en M. Servodidio, pp. 149 y ss.

¹⁵ Carmen Martín Gaité: «La búsqueda de interlocutor», en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (Madrid: Nostromo, 1973), p. 25.

¹⁶ V. R. Gullón, p. 75; por otra parte, Eulalia explica ese mecanismo en Carmen Martín Gaité: *Retahílas*, p. 188.

¹⁷ V. Francisca López: *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España* (Madrid: Pliegos, 1995), p. 160, con respecto a esas novelas.

mente por medio de la palabra, se configuran a sí misma»¹⁸, al tiempo que crean espacios comunicativos.

La escritura, sus atractivos y sus escollos, apasionan a ambas protagonistas. Si Sofía está interesada en los problemas de elaboración literaria, que discute entusiasmada con su hija Encarna (NV p. 383), ya avanzada la novela y la escritura, Mariana siente la tentación de construir una novela (NV p. 227) y hace planes «inventando comienzos para una novela epistolar dirigida a un destinatario del que también se ignora casi todo»... (NV p. 323). Es la novela que tenemos entre las manos: una novela, en principio epistolar, en que se intercambian escritos dos personas que apenas saben nada la una de la situación actual de la otra... pero que gozan de un código común consolidado por el afecto. Así, el final feliz es, en este caso, precisamente la confección de una novela completa, puesto que se trata de una de esas novelas que marcan tanto la aventura del relato como el relato de la aventura¹⁹: en el ansia por ver a su amiga, mientras cada una escribe denodadamente sin tener constancia de que la otra llegará por fin a leer el texto, Mariana hace planes para el reencuentro con Sofía: «igual entre lo que traigas tú y lo que tengo yo salía una novela estupenda a poco que la ordenemos, o incluso sin ordenar» (NV p. 339). El *happy end* en esta novela femenina está lejos del emparejamiento intersexual clásico en la novela del siglo XIX y aún en diversas modalidades narrativas —novela rosa, por ejemplo— del siglo XX: los dos personajes centrales superan su soledad, no por medio del amor intersexos, sino del ejercicio de la escritura; los sueños de ambas —el reencuentro (Sofía, NV cap. I; ambas fabulaban sobre su reencuentro ya mayores, cuando niñas, p. 58; Mariana sueña reencontrar a Sofía en una playa desierta, p. 310)— se verán cumplidos; el epílogo las muestra riendo a carcajadas e intercambiando textos en una playa desierta: constituye todo un final feliz alternativo. Pero además, el triunfo del afecto de las dos amigas es el triunfo del lenguaje común, que ha atravesado los años y la distancia para permitir su reencuentro; el final es el reconocimiento de un personaje por el otro, la recuperación de cada uno por sí mismo y el rescate de un lenguaje común a las dos mujeres.

El final (término del texto) de la novela coincide con la solución (del problema del reencuentro) y la conclusión (su imaginable prolongación); y el desenlace consiste, en definitiva, en el enlace entre las dos amigas. El epílogo de esta novela sería ese «epílogo purgado de despecho romántico: un epílogo de conmensurada reconciliación» que Gonzalo Sobejano auspiciaba en 1983²⁰ para futuras novelas de la autora. Según ha señalado este mismo crítico²¹, los enlaces entre personajes en la novelística de Carmen Martín Gaité suelen ser de carácter dialogal y los desenlaces de las novelas coinciden generalmente con aquel momento en que los interlocuto-

¹⁸ Carmen Riddel: *La escritura femenina en la postguerra española* (Nueva York: Peter Lang, 1995) p. 169.

¹⁹ Marco Kunz: *El final de la novela* (Madrid: Gredos, 1997) p. 269, la ha clasificado entre las que ponen el acento no tanto en el texto como producto cuanto en el proceso de su producción.

²⁰ «Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité», en M. Servodidio, p. 223.

²¹ Ídem, p. 210.

res no pueden seguir hablando. Contra lo habitual, esta novela de la escritora culmina y finaliza en el reencuentro y el diálogo, en el momento en que, por fin, las dos mujeres se entrevistan y leen entre carcajadas los textos de ambas, en el momento en que se reúnen ellas y sus textos. Sofía y Mariana son muestra de que las heroínas de Martín Gaité, antaño aspirantes a una comunicación sincera y plena que se veía frustrada por el medio, —recuérdese el caso de Natalia en *Entre visillos* [1958]— han logrado por fin un interlocutor idóneo y capaz²²: otra mujer.

El tema de los códigos compartidos es esencial en esta novela: las relaciones se establecen y cristalizan, no sólo entre las dos protagonistas-narradoras sino también entre otros muchos personajes de ella, a través de la feliz convergencia en un código. Además, el hecho de compartir textos acerca a unos personajes y otros: Sofía y Mariana comparten un cúmulo de lecturas infantiles y adolescentes; Sofía comparte con su hija Encarna las lecturas de la niña; Guillermo comparte con Sofía la afición a Tagore; las dos voces narrativas comparten con el lector otros textos literarios, desde Flaubert a Hesse, y marcadamente Emily Brontë. Que el tema central de esta novela es la amistad femenina²³, no cabe duda: la de Sofía con Mariana —¡a la que recomendó apasionadamente la lectura de *Nada* (NV, 216)!—; pero también la de Adela con Soledad, la de la abuela con Herminia... La reunión final de Sofía y Mariana, la reunión en que ambas revisan los textos de las dos, es el feliz final de esta novela, el único fragmento de ella que queda en boca de una voz narrativa externa a ambas; un final feliz en la estela de *Nada*.

En estos años noventa, también Marina Mayoral, con *Recóndita armonía*²⁴, sitúa la amistad entre mujeres en un lugar central de la novela. También aquí el relato corre a cargo de una voz femenina: Blanca Loureiro cuenta la historia de su vida y la de su amiga Helena María de Osorio y Giménez de Sandoval. A lo largo del relato, que abarca desde que ambas se conocieron en el internado hasta la muerte de Helena, las dos amigas atraviesan diversas circunstancias y desarrollan una íntima relación que incluye no sólo lo espiritual y afectivo, sino también la relación física. Helena es rubia, decidida y guapa; parece una princesa de cuento (RA, pp. 44); Blanca, de extracción social mucho más humilde, es morena y reflexiva. Ambas viven su infancia en los años veinte y se hacen inseparables. Blanca, huérfana desde temprana edad, aspira a la independencia social y económica²⁵, así que espera con-

²² La búsqueda de interlocutor aparece también en otras novelas femeninas posteriores a la guerra civil: Ada, que representa al tipo de la «chica rara» en *Taller* [1960], de Mercedes Ballesteros, no busca novio, sino un interlocutor, alguien con quien poder comentar los libros que lee o los cuadernos con que se recrea. V. al respecto, F. López, p. 114.

²³ Es interesante consignar el largo camino recorrido por las heroínas de Martín Gaité en lo que se refiere a esta cuestión. Precisamente, una de las facetas destacadas por la crítica en *Entre visillos* [1958] es la inautenticidad que lastraba las relaciones entre las jóvenes retratadas.

²⁴ Las referencias a distintos pasajes de esta novela [1994] vendrán consignadas mediante las iniciales RA seguidas del número de página de que se trate, según la edición de Madrid: Alfaguara, 1996.

²⁵ «En mi adolescencia, la idea de depender de un marido para vivir me producía verdadera angustia» (RA p. 59).

vertirse en farmacéutica. Pero las posibilidades que se abren gracias a su relación con la familia de Helena, conducen a ambas chicas hasta la Residencia de Señoritas en Madrid y la investigación en ciencias físicas en el Consejo de Investigaciones Científicas al mando del profesor Arozamena. Pertenecen, por tanto, a la élite intelectual de la época²⁶ Ambas comparten lecturas (Freud, en RA pp. 115), estudios y despertar de la sensualidad. Al estallar la guerra, ambas acuden como enfermeras al frente, pero al terminar la contienda, sus caminos se separan: Blanca queda en Brétema, como farmacéutica, junto al médico que tan atrayente les pareció durante la guerra; Helena parte a Estados Unidos, donde le espera un futuro brillante y cosmopolita. Pero las dos amigas siguen conservando su relación y, en uno de sus viajes, en el capítulo final de la obra, capítulo titulado «Recóndita armonía», Helena pide a Blanca que escriba un libro sobre la historia que ambas han vivido. Poco después muere Helena de cáncer y se hace evidente que el libro que tenemos entre las manos es el libro que ella pidió a Blanca.

En *Recóndita armonía*, como en *Nada*, se habla pues de dos amigas de distinta posición económica; y aquí como allí se destaca a una de ellas como narradora. Pero la relación que existe entre ambas mujeres incluye aspectos físicos²⁷ que no se desarrollan entre Andrea y Ena ni entre Mariana y Sofía. Pertenecientes a una élite extraordinariamente liberal, Helena y Blanca mantienen entre ellas unas relaciones eróticas que forman parte de su estrecha intimidad en otros órdenes y que jamás interfieren en su aproximación al hombre deseado.

La narradora explica sin complicaciones cómo ha explorado con gusto el cuerpo de la amiga (RA pp. 91) y el impulso de acariciarla (RA pp. 110) que la asalta con frecuencia²⁸. Ambas sostienen una relación sexual con el profesor Arozamena que, «Como muchos hombres, desconfiaba de una amistad íntima entre mujeres y le atribuía un carácter erótico, pero al mismo tiempo, con una confianza extremada en la superioridad de su oferta, tendía a considerar esa relación como un sustitutivo de la masculina.» (RA pp. 146). Lo cierto es que las dos pasan por lesbianas entre la gente de su alrededor (RA pp. 139): pero, según explica Blanca, «lo que nos unía a Helena y a mí no era amor; era algo más duradero e indestructible» (RA pp. 168). La índole de las relaciones habidas entre Helena y Blanca queda así estable-

²⁶ No están lejos pues del «personaje femenino tipo» definido por M. Camino Noia: «Claves de la narrativa de Marina Mayoral», *Letras Femeninas*, vol. XIX, números 1-2 (1993) p. 39: mujeres separadas o solteras, independientes, liberales, fuertes e inteligentes. Del mismo modo, Brétema, núcleo geográfico de la acción, pertenece a la toponimia imaginaria habitual en otras novelas de la autora. Y la voz y perspectiva narrativas son las de una mujer.

²⁷ Las relaciones de carácter amoroso y erótico entre dos mujeres han sido noveladas en detalle por otras escritoras desde el inicio de la época posfranquista: V. Esther Tusquets: *El mismo mar de todos los veranos* [1978], en que se relata el idilio habido entre Elia y Clara; la narrativa posterior de Tusquets sigue manejando las relaciones lésbicas.

²⁸ La presencia de ciertas clases de amor o amistad incompatibles con la norma social se halla también en obras anteriores de esta autora; sobre ellas y sobre «la estrecha y preordinada amistad entre mujeres» que dibuja la novelística de Mayoral, v. Margaret E.W. Jones: «El mundo literario de Marina Mayoral: visión posmoderna y técnica de palimpsesto», *España Contemporánea*, n.º 2, vol. V, otoño (1992) pp.85-6.

cida no como la manifestación de una afición sexual, sino, según es propio de la novela femenina contemporánea, como una llamativa redefinición de lo femenino que contradice y cuestiona los supuestos socialmente establecidos²⁹. Las dos amigas comparten un código de comportamiento extraño a las restricciones convencionales pero capaz de consolidar un vínculo cálido, leal y constante entre mujeres; un vínculo que discurre por cauces ajenos, no antagónicos ni afines, a otros lazos afectivos que ambas mantienen.

De manera que lo que propone este relato, al igual que *Nubosidad...*, de Carmen Martín Gaité, no es una relación entre lesbianas, sino un vínculo ancho y sólido entre amigas, un vínculo con significado propio e independiente de las relaciones intersexuales que cada una de ellas decida establecer. Nos hallamos ya muy lejos de la novela femenina decimonónica, de la sensibilidad que permitía a una conocida escritora comentar: «en nuestro sexo, entre las mujeres, la amistad es muy difícil, y casi pudiera decirse que es imposible»³⁰. En las recientes *Nubosidad variable* y *Recóndita armonía*, se predica un punto de vista evidentemente distinto: en ambos casos, las protagonistas se refugian en su amistad para superar unas circunstancias extremadamente hostiles, que vienen representadas por la conflictividad de las parejas en el libro de Martín Gaité y por la guerra civil en la obra de Mayoral; en ambos casos se produce una puesta en relieve de la emoción cordial que provocan los códigos privados y la memoria compartida, una exaltación de la amistad entre mujeres y una redefinición femenina del viejo motivo narrativo del encuentro.

RESUMEN

Si la novela femenina actual aporta peculiares tratamientos de ciertos temas, el presente estudio se dirige a destacar la emergencia y características de uno de ellos en los actuales años noventa. *Nubosidad variable* (1992), de Carmen Martín Gaité, y *Recóndita armonía* (1994), de Marina Mayoral, coinciden en su elección de la amistad entre dos mujeres como relación nuclear dentro de la historia novelada. Carmen Martín Gaité parece culminar así su búsqueda de interlocutor, y configura la vinculación afectiva subrayando la importancia de los códigos lingüístico-literarios compartidos; Marina Mayoral dibuja, según es frecuente en ella, una relación ajena a los códigos de comportamiento convencionales y provista de ingredientes eróticos. Ambas autoras coinciden en la exaltación de la amistad entre mujeres y del poder benefactor de los códigos privados; pero se muestran fieles, simultáneamente, a su particular personalidad narrativa.

Universidad Autónoma de Madrid

²⁹ Ya Elizabeth J. Ordóñez: «Inscribing Difference: "L'écriture féminine" and New Narrative by Women», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 12 (1987) pp. 45 y ss., alertaba sobre el hecho de que la literatura femenina en la narrativa española reciente no consiste en un estilo concreto o en una forma de discurso, sino en una creación que rechaza los mitos tradicionales y redefine lo femenino.

³⁰ Pilar Simés: *Un libro para las damas* [1875] (Madrid, 1910), pp. 303-4.