EL EJERCICIO DE LA ESCRITURA. MUNDO DE FICCIÓN EN *NUBOSIDAD VARIABLE* DE CARMEN MARTÍN GAITE

Mª Isabel Navas Ocaña
Universidad de Almería

Nubosidad variable de Carmen Martín Gaite nos ha parecido un texto especialmente significativo para analizar y comentar algunas de las cuestiones más sobresalientes relativas al tema de la ficción. Los límites siempre confusos entre lo real y lo ficticio, entre lo literario y lo real, entre la ficción literaria y las ficciones de otros ámbitos artísticos son algunos de los asuntos que vamos a tratar aquí a propósito de esta novela.

En el mundo de ficción que nos propone *Nubosidad variable* hay dos personajes fundamentales, Sofía Montalvo y Mariana León, antiguas amigas de la infancia que, después de muchos años, vuelven a encontrarse de forma accidental en una exposición de pintura de un amigo común: Gregorio Termes. Este reencuentro se produce en un momento en el que ambas están atravesando por situaciones personales bastante difíciles. Una de ellas, Sofía, ama de casa y madre de tres hijos ya mayores, que no viven en el domicilio familiar, se enfrenta al progresivo deterioro de su matrimonio con Eduardo, un alto ejecutivo, preocupado única y exclusivamente por el dinero. Mariana, psiquiatra de moda, mantiene unas complicadas relaciones con un escritor homosexual, Raimundo. Estas relaciones van a ser el desencadenante de todo un proceso de desmoronamiento interior, que la impulsará a abandonar de forma temporal su trabajo como psiquiatra y a emprender un extraño viaje a Cádiz, lugar donde en otro tiempo vivió un apasionado romance con el pintor Manolo Reina.

Pues bien, la forma en la que Carmen Martín Gaite nos propone adentrarnos en ese mundo de ficción es la siguiente: Sofía y Mariana se erigen en autoras materiales, en responsables directas del texto que, en última instancia, nos está llegando a nosotros como lectores. Cuando se encuentran en la galería de arte, Mariana, deslumbrada por la capacidad innata que Sofía tiene para narrar -capacidad que, por otra parte, ella ya conocía de sus años infantiles- le pide a Sofía que se ponga inmediatamente a escribir, que lo haga esa misma noche en cuanto llegue a casa, y que escriba sobre lo que le apetezca. Es un «ejercicio de redacción», unos «deberes», como luego

lo llamará Sofía. Esta petición es el origen del texto que nosotros vamos a recibir como lectores. Pero de esa petición no tenemos noticia hasta que no hemos avanzado casi treinta páginas en la lectura de la novela. El primer capítulo, titulado «Problemas de fontanería», es ya, como después apreciamos, el resultado inicial de ese «ejercicio de redacción» propuesto por Mariana. En él, Sofía nos pone en antecedentes de sus problemas matrimoniales y sólo al final, en tres o cuatro líneas, refiere brevemente el encuentro con Mariana. El capítulo concluye con una frase puesta entre paréntesis que dice lo siguiente: «(Continuará, Mariana, aunque no sé por dónde.)».[1] Nos damos cuenta que el interlocutor inmediato de lo que está escribiendo Sofía es Mariana, pero hasta el final del segundo capítulo, titulado «La boca del lobo», no tenemos ninguna noticia de esa petición a la que nos referíamos antes. Este segundo capítulo lo escribe Mariana. Es una carta dirigida a Sofía, carta escrita después de haber recibido ya la primera muestra de esos «deberes».

La novela se construye, por tanto, a partir de la alternancia de dos voces narrativas, la de Sofía y la de Mariana. Esas voces adoptan la forma de la escritura. Son ellas las que escriben el texto que nosotros estamos leyendo. Pero no somos nosotros sus interlocutores inmediatos, los destinatarios de sus mensajes, o al menos no lo somos en un principio. Los «deberes» de Sofía y las cartas de Mariana forman parte de un intercambio mutuo, de un deseo común por reestablecer una comunicación, muy intensa en otro tiempo, que se perdió cuando, siendo las dos estudiantes universitarias, se enamoraron del mismo hombre, de Guillermo. Sofía, por ejemplo, concibe como único fin para los cuadernos que va escribiendo el poder ofrecérselos como regalo a Mariana cuando vuelvan a encontrarse: «Yo he deseado pocas cosas con la fuerza con que deseo en este momento volver a ver a Mariana, donde sea, cuando sea (sé que va a pasar), y poder decir: "Mira, te he traído de regalo este cuaderno"; así que me gozo en irlo llenando despacio, esmerándome en la letra.» (p. 72)

Mariana llega incluso hasta el punto de justificar el extraño viaje que ha emprendido a Cádiz simplemente por el hecho de escribirle a Sofía: «Por lo menos, Sofía, entiendo para qué he venido a Puerto Real. Para escribirte esta carta.» (p. 102)

No obstante, a veces tienen dudas sobre la existencia real de ese interlocutor. Por ejemplo, Mariana dice: «Recobrar siempre ha sido más excitante que cobrar, aunque también más propenso a espejismos. Y, por cierto, ahora que escribo esto, me pregunto si no será un espejismo imaginar que te he recobrado.» (p. 51). Y también Sofía se plantea en alguna ocasión si Mariana no será irreal, si no será fruto de su invención. Para asegurarse la llama por teléfono y le deja un mensaje en el contestador. Dice entonces Sofía: «Las últimas palabras creo que ya no quedaron registradas, porque se cortó. Pero de pronto me había quedado tranquila. Existe Mariana León. No me la invento. Está de viaje, pero existe» (p. 114).

Dentro del mundo de ficción de la novela estas dudas adquieren una cierta lógica por una serie de circunstancias que están rodeando las vidas de las dos protagonistas. Después del encuentro fugaz en la galería de arte, Mariana vive una situación personal bastante difícil: Raimundo intenta suicidarse y ella, que no sólo es su psiquiatra sino también su amante, lo acompaña en todo momento durante su estancia en el hospital. Una vez que Raimundo se recupera y regresa a casa, Mariana vive con él un apasionado romance, pero es un romance que va a durar escasamente unas horas, porque Raimundo en seguida siente deseos de llamar a algunos amigos con los que ha mantenido relaciones homosexuales. Mariana, incapaz de soportarlo, huye de la casa de Raimundo y toma de forma precipitada la decisión de marcharse a Cádiz. En el tren escri-

1 *Nubosidad variable*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, p. 16. A partir de ahora, se citarán las páginas de este libro en el propio texto, para evitar una penosa acumulación de citas a pie de página.

be a Sofía. Es la carta a la que nos referíamos antes -el segundo capítulo de la novela-. Y es, además, la única carta que enviará a Sofía, aunque va a seguir escribiéndole durante su estancia en Cádiz. En su deseo de huir, rompe todos los lazos, toda posible comunicación de hecho no sólo con Sofía sino también con las personas que formaban parte de su vida en Madrid. De ahí que a veces tanto Sofía como Mariana tengan dudas sobre la existencia real del interlocutor, del destinatario que han elegido para sus escritos. Es, por tanto, una comunicación «in absentia», el emisor y el destinatario no son copresentes, igual que ocurre en la comunicación literaria.(2) Esa ausencia viene dada en la novela no sólo porque las protagonistas elijan para comunicarse el medio literario, la escritura, sino también porque el mundo de ficción del que forman parte presenta una serie de circunstancias que les impiden encontrarse personalmente. La ficción contribuye, pues, a reforzar esa peculiar característica del dominio literario: la comunicación «in absentia». Es más, todas las cuestiones relacionadas con el contexto en el que se produce la semiosis del hecho literario se plantean también en la novela desde el mismo mundo de ficción que va creando. En ese mundo de ficción, Mariana y Sofía han estado separadas durante casi treinta años, un período muy amplio en el que no han tenido noticias una de la otra. Por eso, Mariana comenta las dificultades que tiene ahora para escribir a Sofía: «Pensaba con nostalgia 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 comunes. Yo ahora, aparte de que tienes problemas de fontanería, tres hijos y un marido del tipo "ejecutivos al poder", de tus últimos treinta años sé bien poca cosa.» (pp. 52-53)

La ficción crea un espacio de tiempo de treinta años que entorpece una comunicación inmediata y eficaz entre las protagonistas, igual que ocurre en la semiosis literaria en donde el contexto cultural del autor y del lector, dado el carácter diferido de la comunicación literaria, en infinidad de ocasiones no es el mismo.(3)

Y puesto que la escritura es el medio que eligen para reanudar esa estrecha comunicación que mantuvieron en el pasado, sus escritos van a estar repletos de distintas reflexiones sobre el mismo hecho de escribir, sobre el ejercicio de la escritura y, por supuesto, sobre la literatura. En sus años infantiles habían inventado incluso unas reglas para el género epistolar, reglas que Mariana ahora recuerda e intenta poner en práctica. Estas reglas son, en primer lugar, «ponerse en postura cómoda y elegir un rincón grato, ya sea local cerrado o al aire libre. Luego dar noticia un poco detallada de ese lugar, igual que se describe previamente el escenario donde va a

2 Ver José María Pozuelo Yvancos, «La ficción y el circuito agrietado de una semiosis compleja», en *Poética de la ficción* (Madrid: Síntesis, 1993): 120-133. Pozuelo Yvancos recoge una cita de C. Segre que nos parece especialmente significativa: «la primera y fundamental observación (en la comunicación literaria) es que el emisor y el destinatario no son copresentes, es más, generalmente pertenecen a tiempos diferentes. Al contrario de lo que ocurre con la tríada emisor-mensaje-destinatario, la comunicación literaria parece operar en un doble plano: emisor-mensaje y mensaje-destinatario. Resultado: la comunicación tiene un solo sentido; no es posible, como en la conversación, ni el control de la comprensión del destinatario (feedback), ni el ajuste de la comunicación en relación con sus reacciones. En consecuencia, también el contacto es bastante hábil: para empezar está relacionado sólo con la díada mensaje-destinatario y además está completamente confiado al interés del destinatario por el mensaje... No son menores las dificultades producidas por la diferencia de código entre emisor y destinatario: el código lingüístico -y más cuanto más crece la distancia temporal- es sólo parcialmente cumplido por las dos partes y los códigos en juego son todos los códigos culturales.» (C. Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Crítica, 1985: 12-13; en Pozuelo Yvancos, pp. 123-124).

Ver también las tesis de Derrida sobre este tema recogidas por Pozuelo Yvancos en pp. 87-90.

3 Ibid.

desarrollarse un texto teatral (...), para que el destinatario de la carta se oriente y pueda meterse en situación desde el principio.» (p. 17). Y por último: «Nunca se tachará nada de lo escrito, a no ser que se trate de una rectificación gramatical o de estilo.» (p. 24). Con estas observaciones entramos de lleno en la forma que van a adoptar los discursos de las dos protagonistas. Mientras que Mariana prefiere el género epistolar, Sofía va a emplear en todo momento la primera persona. Estos dos discursos se conciben, en principio, como autobiográficos. Se plantea, pues, aquí el debate entre la consideración de la autobiografía como un discurso ficcional o no, debate sostenido entre la crítica deconstructiva y la pragmática en los últimos tiempos.[4] Por supuesto, en este caso, se trata de discursos autobiográficos ficcionales. Y de este tema vamos a hablar por extenso un poco más adelante. Quedémonos, por ahora, con una idea fundamental: la novela parece querer cuestionar la verdad autobiográfica al insertarla en un dominio de ficción.

En estrecha relación con el tema del interlocutor, Sofía plantea en sus escritos la presencia de muchas historias y personajes secundarios, porque sabe que a Mariana le suelen agradar este tipo de historias. Por ejemplo, cuenta con bastante detalle su conversación con Cayetano Trueba, el camionero que trajo unos jarrones para un amigo de Lorenzo, el hijo de Sofía: «Como la de Cayetano Trueba, que si le he dado tanta coba en esta segunda versión del cuaderno es con el propósito de que Mariana se ría cuando la pueda leer. (...) A Mariana siempre le encantaron los personajes secundarios de las películas americanas.» (p. 71). También se detiene bastante en el personaje de María Teresa: «Llevo un rato pensando sólo en Mariana, ya lo he dicho, escribiendo para ella, con la esperanza de que lea esto algún día. Es el único sentido que le encuentro a haberme extendido tanto y con cierta comicidad en un personaje tan anodino como María Teresa: el recuerdo de lo que le divertían las historias laterales y los personajes secundarios.» (p. 222)

Con todo, Sofía concede una gran importancia a lo secundario, a esas historias laterales que se van infiltrando en el relato principal, una importancia que no se justifica sólo por su deseo de agradar a Mariana, sino también y fundamentalmente porque la vida misma es para Sofía «pura interrupción» (p. 148), todas las cosas «bullen al mismo tiempo, por mucho empeño que pongamos en evitarlo, lo banal mezclado con lo grave, lo presente con lo pasado, lo necesario con lo azaroso, y que de entender algo es sólo así como se entiende, aceptando esa misma confusión como pista valedera. Por eso es tan difícil escribir una novela.» (pp. 148-149). Se recoge aquí, pues, una idea fundamental que parte de Aristóteles, autor al que, como muy bien señala J. M. Pozuelo Yvancos, «la teoría de la ficción literaria debe sus principios básicos».[5] Nos referimos a la cuestión de la mimesis, de la literatura como una actividad que crear simulacros de realidad.

Y esa estrecha relación de la literatura con la vida, tal como la plantea Sofía, nos conduce hacia la determinación del papel que la escritura juega en la vida de las dos protagonistas. Partiendo de la cuestión del destinatario, Mariana va a concebir la escritura como una tabla de salvación: «No sabes lo bien que me está sentando pensar en tí como única destinataria posible de esta carta, que es a su vez mi única tabla de salvación» (p. 51). La escritura se convierte para Mariana en un medio de conocimiento, en un vehículo de indagación de sus problemas personales. En un momento determinado manifiesta el deseo de contarle bien a Sofía lo que le pasó con Raimundo para así poder ella misma comprenderlo: «Es que, no sé, te lo querría contar bien, por-

4 Ver José María Pozuelo Yvancos, «La frontera autobiográfica», op. cit., pp. 179-225. En este capítulo Pozuelo Yvancos plantea con bastante claridad las posiciones de la crítica deconstructivista (Derrida, Paul de Man, R. Barthes) y las de la pragmática (Gusdorf, Starobinski, Lejeune, Bruss).

5 Ibid., p. 51.

que, si no, no lo voy a entender yo tampoco, menos mal que te puedo escribir.» (p. 49). Y un poco más adelante, vuelve a insistir en esta cuestión:

> «Con que al fin y al cabo, Sofía, compañerita que fuiste de mi alma, por más vueltas que le demos, todo es soledad. Y dejar constancia de ello, quebrar las barreras que me impedían decirlo abiertamente, me permite avanzar con más holgura por un territorio que defino al elegirlo, a medida que lo palpo y lo exploro, lo cual supone explorarme a mí misma, que buena falta me hace. Porque ese territorio se revela y toma cuerpo en la escritura. Mejor dicho, es la escritura misma tal como va segregándose y echando corteza, plasmándose en los perfiles que la mirada descubre y trasiega en palabra; con ella engendro mi palabra indiscutible, aunque sujeta a mudanza. Mi patria escabrosa y recóndita, siempre esperando por mí. Riachuelos por cuya corriente huyen los peces rojos del pretérito imperfecto, montañas dentadas de gerundios, cuesta arriba flanquedas por signos de admiración y puntos suspensivos, angostos desfiladeros donde se hila la oración compuesta, árboles frondosos de adjetivos o desnudos de ellos, praderas atisbadas en sueños y a las que sólo se llega por el puente inestable del condicional.» (p. 123)

Mariana define el terreno de lo literario a medida que va explorándolo y a la vez se explora a sí misma. Es más, es su escritura, su discurso el que va construyendo su propio yo. Entramos, pues, de lleno en el debate sobre la autobiografía entre pragmáticos y deconstructivistas al que nos referíamos antes, aunque la balanza se inclina claramente a favor de estos últimos. En la novela no sólo se sitúa el discurso autobiográfico en un mundo ficcional, sino que además, es ese discurso el que va construyendo la identidad de los personajes.

También Sofía plantea la cuestión de la escritura como una especie de tabla de salvación: «a mí la literatura me ha salvado de muchos pozos negros» (p. 153). No se trata, sin embargo, de concebir la escritura como una forma de indagación acerca de sí misma -que era el caso de Mariana-, sino de situar lo literario en el dominio de la comunicación, teniendo muy presente al destinatario. Sofía imagina que es un curandero «cuyas recetas mágicas le sanan a él tanto como al enfermo (...), las recetas del curandero son de aplicación verbal directa y sólo tienen virtudes según él las va formulando, generalmente le salen las letras de la boca como en los comics, pero el letrero se deshace como humo, o sea que la fugacidad es su esencia, (...), hay que estar bien atentos para coger la receta en el aire, porque además eso es lo que cura al curandero y le posibilita para seguir ejerciendo su trabajo, si no, se convierte en un pobre mendigo.» (p. 154). E inmediatamente después se refiere a una canción, una nana -«Antonio, divino y santo»- que aprendió de su abuela y que ella cantaba a sus hijos, cuando eran pequeños, para que se durmieran. Si se aplicaba a cantar todas las estrofas de esta larga canción sin impacientarse, sus hijos se dormían inmediatamente: «ya no necesitaba comprobar los resultados del remedio lanzando miradas de reojo a la cuna, porque los experimentaba en mí, en mis nervios aplacados, y el niño se dormía por eso, porque me había tranquilizado yo.» (p. 155). La literatura incide, por tanto, en el emisor y en el destinatario. Si Sofía insiste más en la cuestión de un destinatario abstracto, es porque el discurso que ella está elaborando no es, como en el caso de Mariana, directamente autobiográfico. Es, sí, un discurso en primera persona, pero lo que ella escribe son unos cuadernos, no unas cartas. Tiene mayor conciencia que Mariana de que está saltando los límites de lo estrictamente biográfico. De ahí sus reflexiones sobre la actividad literaria como mímesis, sobre el interés de los personajes secundarios -a las que nos referíamos antes-, o las observaciones, muy inteligentes, que hará sobre los tramos muertos de una novela: «En eso se reconocen los tramos muertos de una novela, en qué empiezan a pesar por los mismos sitios por donde al autor se le empezaron a hacer pesados. Se sabe seguro, aunque no quepa comprobación, ni se haya inventado ningún aparato para sincronizar un hastío con otro.» (p. 164)

Es Sofía, además, la que reflexiona sobre la cuestión del tiempo, estableciendo unas diferencias claras entre el tiempo de la escritura, el tiempo de la ficción narrativa y el tiempo real: «Mi primer cuaderno, el que se inicia con el collage de la liebre entre trocitos de espejo, lo estrené en el Ateneo el uno de mayo, o sea al día siguiente de la fiesta de Gregorio. "Diecinueve días -reflexionaba yo antes-, ¡Qué raro es el tiempo de la escritura!" Pero en lo que no suelo pensar es en que por raíles paralelos al de esa dedicación que me ha metido en un tiempo ficticio, discurre otro tiempo real, cuyos episodios no he reseñado más que tangencialmente, y eso cuando no los he silenciado de manera absoluta.» (pp. 283-284)

Las dos protagonistas van delimitando sus caracteres a partir de sus propios discursos. Mariana elige el género epistolar, un género directamente relacionado con la autobiografía. Y lo emplea para explorar su propio yo. Llega a la conclusión de que la escritura es la que le está ayudando a conocerse a sí misma, la que construye su identidad. Coincide en este punto con la crítica deconstructiva que sitúa lo autobiográfico en el nivel de lo ficcional. Pero no hay que olvidar que esta tesis sobre la autobiografía proviene también de algunos conceptos claves de la teoría psicoanalítica, en concreto del pensamiento de Lacan y de su idea de que hay que situar «la instancia del yo (...) en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo»[6]. Es lógico, por tanto, que sea Mariana la que plantee este tipo de cuestiones, puesto que ella es psiquiatra. Sofía, sin embargo, antigua estudiante de filología, acomete el ejercicio de la escritura interrogándose sobre cuestiones inherentes al hecho literario, más consciente que Mariana de que no está construyendo un discurso autobiográfico.

Pero no sólo es la personalidad de estas dos mujeres la que se va configurando a lo largo del texto a partir de sus propios escritos. La novela misma se nos ofrece no como un producto acabado, sino en proceso de elaboración. Nosotros como lectores asistimos a ese proceso, cuyo origen fue en un primer momento el deseo de reestablecer la comunicación entre dos amigas de la infancia y que concluirá, como veremos ahora, en la escritura de una novela. Una vez que hemos avanzado bastante en la lectura, prácticamente en los capítulos finales, después que Sofía y Mariana han hablado por teléfono y han decidido reunirse en Cádiz, Mariana piensa en la posibilidad de ordenar lo que han escrito las dos y de publicarlo. Dice así:

> «Me doy cuenta de que no he hecho otra cosa desde que salí de Madrid más que escribirte, que gracias a eso me he mantenido en vida y no puedo dar por perdido un viaje tan absurdo. Pero mi mayor alegría en este momento es saber que tú tampoco has abandonado "tus deberes" y que me traes el regalo de varios cuadernos. (...) Y me pongo a pensar que igual entre lo que traigas tú y lo que tengo yo salía una novela estupenda a poco que la ordenáramos, o incluso sin ordenar (...) ¿A que no es ningún disparate? Igual dejábamos yo la psiquiatría y tú a tu marido. Y, fíjate si estaré loca, hasta me he puesto a acordarme de que cuando vivía en Barcelona conocía a alguno de los editores que ahora están pegando, por ejemplo Jorge Herralde, que tiene fama de descubrir a gente nueva y atreverse a lanzarla...» (pp. 322-323)

El epílogo de la novela, que es el único texto no escrito por Mariana o por Sofía, viene a confirmar esta posibilidad. Una voz narrativa diferente, que no ha aparecido en toda la novela, nos ofrece la imagen de dos mujeres ordenando papeles y escribiendo juntas en un bar de playa en Cádiz. El dueño del bar, Rafael Heredia, personaje que ya ha aparecido en el relato de Mariana, se muestra preocupado por el mal tiempo que de repente ha empezado a hacer. Comenta con su sobrino que en la televisión han informado de que ese día habría «nubosidad variable con algún chubasco en todo el Suroeste». Empieza a llover y Rafael y su sobrino ayudan a las muje-

6 En Pozuelo Yvancos, p. 201.

res a recoger sus papeles. Un folio se escapa de una carpeta mal cerrada y el sobrino lo consigue recuperar aunque muy mojado. Dice entonces ese narrador al que nos referíamos antes: «Estaba recién escrito y la tinta se había desteñido sobre una de las palabras en letra mayúscula. No eran más que dos. La primera, NUBOSIDAD, casi no se leía.» (p. 372). Y así concluye la novela.

Si tenemos en cuenta el modelo binario que L. Doležel propugna para la estructura textual narrativa, modelo en el que distingue por un lado, el hablar del narrador y, por otro, el hablar de los personajes, situando en ese hablar anónimo el valor de autentificación[7] podremos entender cuál es el papel que desempeña en la novela esa voz narrativa que sólo aparece en el epílogo. No se trata, sin embargo, de un valor de autentificación independiente de los hechos narrativos. Doležel ha insistido en esta cuestión y también lo ha hecho W. Mignolo con su distinción entre «la actualidad del mundo del autor y su audiencia» y «la actualidad del mundo del narrador y su audiencia». Mignolo señala que los objetos ficcionales «son creados en el mundo actual del autor y de su audiencia, pero que los objetos existen en el mundo actual del narrador y de su audiencia: el narrador sólo autentifica su existencia».[8] La voz anónima del epílogo viene a dar sentido y coherencia a todo el mundo de ficción que plantea la novela. De hecho, en ese mundo de ficción el personaje de Mariana va sufriendo una transformación que se traducirá en un deseo de cambiar el modelo escritural que está utilizando. Las relaciones que Mariana sostiene con algunos de los personajes de su entorno están fuertemente condicionadas por su profesión de psiquiatra. Vive una especie de esquizofrenia que le impide distinguir entre lo profesional y lo personal cuando se trata de Raimundo. Esta circunstancia es el desencadenante de una fuerte depresión que la conduce a huir de Madrid, y aislarse en Cádiz. Durante su estancia en esta ciudad y, en cierta forma, para darle un sentido desde el punto de vista de su actividad como psiquiatra, nos dice que está escribiendo un ensayo sobre el erotismo. Pero este ensayo no avanza, en la medida en que Mariana, mediante la comunicación epistolar con Sofía, va comprendiendo que su problema fundamental es esa imposibilidad de relacionarse con los demás como un ser humano, al margen de su condición de psiquiatra. Por eso, abandona el ensayo sobre el erotismo y empieza a gestar la idea de escribir una novela. En un principio, esa idea intenta desarrollarla por sí sola e imagina posibles personajes, posibles comienzos, etc. Después simplemente le propone a Sofía la ordenación del material que ambas han escrito, material que es el que nosotros estamos leyendo, tal como nos indica el narrador anónimo del epílogo. Este es, por tanto, el mundo de ficción que nos propone la novela: dos personajes que escriben un texto para comunicarse entre ellos y que, al final, después de que asistamos a ese proceso de escritura, conciben la posibilidad de convertirlo en un texto literario, de publicarlo, de buscar un editor, etc.

No obstante, hay otras posibles lecturas de la novela, otros posibles mundos de ficción que ella misma crea. Sofía nos cuenta una conversación con Eduardo en la que éste le interroga sobre lo que está haciendo. Sofía le responde: «Es que tengo un *alter ego* que me manda escribir. Esquizofrenia, si quieres, pero controlada. Delegas en otro para que te cuente lo que te pasa, y ese otro, que también eres tú, lo mira todo desde fuera. Luego, cuando quieres recordar, se ha separado de tí y acaba existiendo. Fue lo que les pasó a Álvaro de Campos y Alberto Caeiro.» (p. 187). Y, como Eduardo desconoce a estos personajes, Sofía le aclara que son dos de los heterónimos de Pessoa. Esta conversación no es accidental. Es una propuesta de lectura de toda la novela, como si Sofía y Mariana fuesen los heterónimos de Carmen Martín Gaite.

Pero hay, además, otra propuesta de lectura. En una de sus cartas, concretamente en la

7 L. Doležel, *Narrative Modes in Czech Literature*, University of Toronto Press, 1973.

8 «Semantización de la ficción narrativa» *Dispositio* V-VI (1981): 117, en Pozuelo Yvancos, op. cit., p. 119.

segunda, Mariana recuerda que a Sofía, cuando eran niñas, le gustaba imaginar cómo serían sus vidas en el futuro: «Te gustaba, más que nada, fabular situaciones de futuro, enriquecidas con tantos detalles, que oírte era como leer una novela. Un tema recurrente en esas historias era el de nuestro reencuentro cuando fuéramos mayores, después de haber estado largo tiempo separadas por circunstancias de la vida.» (pp. 53-54). Por tanto, es como si estuviesemos asistiendo con la lectura de la novela a una de esas fabulaciones de futuro que tanto gustaban a Sofía. Con estas otras posibilidades la novela pone en cuestión incluso el mundo de ficción que ella misma ha configurado, ofreciéndonos, casi como por descuido, otros posibles mundos ficcionales. Hay además en la novela ciertos aspectos relativos a la ficción que son muy interesantes. El personaje de Sofía, por ejemplo, es particularmente significativo desde este punto de vista. De ella nos dice Mariana: «Te limitas a contar una cosa detrás de otra, sin buscarle más tres pies al gato, como si todo perteneciera al mismo reino, la vida corriente y los prodigios, la señora Acosta y las hermanas Brönte, lo irreal y lo tangible, simpre fuiste así y a mí me daba rabia. "Pero tú estás mal de la cabeza, Sofía, hablas de Yolanda, la hija del Corsario Negro como si acabaras de verla y de hablar con ella". Y tú, con aquellos ojos transparentes y llenos de extrañeza: "pues claro, es que la he visto, es que la conozco, ¿tú no?". Y yo te envidiaba precisamente por eso, aunque creo que nunca lo has sabido, porque no veías barreras entre la vida y la literatura, por tu estar en las nubes.» (p. 173). Y la misma Sofía manifiesta su disgusto ante la realidad: «Reconozco que no me gusta la realidad, que nunca me ha gustado. He cumplido con ella como Dios me ha dado a entender cuando no había manera de esquivar sus leyes» (p. 105). Recuerda entonces las dificultades que tenía cuando era niña para entender las matemáticas y lo que le divertía, sin embargo, jugar con las palabras, hasta el punto de que mezclándolas, jugando con ellas, llegó un día a inventar la palabra filólogo -amigo de las palabras- e hizo un dibujo de este personaje al que imaginaba con «gafas color malva», «sombrero puntiagudo» y un gran «cazamariposas» en la mano. En ese cazamariposas entraban las palabras a las que ella dibujó con grandes alas. Cuando un día en clase de matemáticas el profesor empezó a hablar de los logaritmos, Sofía le interrumpió para preguntarle si aquello significaba una mezcla de palabra y de ritmo. La respuesta del profesor fue una severa reprimenda por «estar en las nubes» y Sofía anotó entonces en su cuaderno: «Logaritmo: palabra sin ritmo y sin alas. No trae cuenta» (p. 109). De esta forma tan peculiar intenta Sofía explicar sus desavenencias con lo real y, en particular, con algunos de los aspectos más grises de la realidad: las matemáticas, por ejemplo, en su mundo infantil, o la angustia que le producen en su mundo de adulto los papeles de tipo administrativo que dan fe de matrimonios, defunciones, bautismos, enfermedades, etc.

Pues bien, no sólo es el personaje de Sofía el que va a dar muestras de esa frontera indecisa entre lo real y lo literario. Hay multidud de acontecimientos fundamentales en la vida de las dos protagonistas que ellas mismas nos cuentan en clave literaria, como si en el momento en el que los vivieron, hubieran decidido adoptar una actitud semejante a la de un determinado modelo literario. Por ejemplo, cuando Mariana relata la breve historia de amor que vive con Raimundo después de que éste salga del hospital, nos dice que en ese momento era consciente de estar interpretando el papel de una de las heroínas de novela rosa de Carmen de Icaza (p. 49). Sofía también define su vida en muchas ocasiones por el parecido que pueda tener con la de protagonistas literarios. Cuando después de muchos años encuentra en Londres a Guillermo, el amor de su juventud, y éste le propone que deje a su marido y se vaya a vivir con él, Sofía se niega porque, según ella, no quiere acabar como Anna Karenina (p. 160). O cuando se entera de que su marido, Eduardo, tiene un romance con otra mujer, Sofía piensa decirle: «pero, hombre, todos nos cansamos unos de otros, viene en las novelas» (p. 286).

Hay, además, algunos personajes secundarios que se refieren a las protagonistas utilizando el nombre de un personaje literario: Soledad, después de una larga conversación con Sofía, se despide de ella llamándola Sherezade (p. 166). En otras ocasiones son Sofía o Mariana las que caracterizan a esos personajes secundarios por su parecido con los literarios. Por ejemplo, Mariana llama «señora Dean» a Brígida, la criada de la casa de Puerto Real, porque le recuerda a este personaje de *Cumbres borrascosas* (p. 95). O Sofía, que define a su cuñado Higinio como una «versión light de Heatcliff» (p. 266), también de *Cumbres Borrascosas*. E incluso hay personajes literarios que las protagonistas desean fervorosamente que se conviertan en realidad. Es el caso de Mariana, que en un paseo por Barcelona se acuerda de Andrea, la protagonista de *Nada* de Carmen Laforet, y desea ser su amiga y compartir con ella ese paseo (p. 205).

Hay multidud de ejemplos en la novela de la imposibilidad de separar lo real de lo literario o lo real de otros ambitos de ficción como el cinematográfico. Cuando Sofía cuenta la historia de su primer encuentro con Guillermo recurre a la ficción cinematográfica y nos dice que vivió ese encuentro como si se tratase de una escena del cine que contaba incluso con su banda sonora: la canción de Edith Piaff «Rien de rien» (pp. 232-235). Además define a Guillermo por su parecido con James Dean (p. 147). A Mariana, por su parte, un antiguo novio de juventud la bautizó con el apodo de Ninotchka, por el ardor con que ella participaba entonces en los avatares políticos (p. 204). Por tanto, ya no es sólo que no haya una separación neta entre la vida y la literatura, sino que no la hay ni siquiera entre la ficción literaria y la ficción de otros ámbitos artísticos. La pintura, por ejemplo, va a jugar un papel importante en algunos acontecimientos de la vida de Mariana: cuando decide huir de la casa de Puerto Real y marcharse a un hotel, para romper todo vínculo con cualquier persona del entorno de Raimundo -la casa de Puerto Real es de Silvia, una de las amigas íntimas del escritor-, recuerda un cuadro de Remedios Varó titulado «Rompiendo el círculo vicioso» (p. 132). Y cuando se despide definitivamente de Manolo Reina, éste le regala una acuarela titulada «Nubes de despedida» (p. 324). No hay que olvidar tampoco que Sofía en el primer cuaderno que escribe realiza un collage en el que se funden, como es propio de este medio artístico, lo literario y lo pictórico.

Además, curiosamente, hasta los sueños de las protagonistas, es decir, hasta lo que no es una vivencia real, están llenos de referencias literarias. Cuando Sofía sueña que ella y Mariana están tumbadas en un prado mirando las nubes, identifica ese prado con el de los pantanos de Gimmerton de *Cumbres Borrascosas* (p. 15). O cuando Sofía sueña que es su madre que ha vuelto a casa, en el sueño hace comentarios acerca de Sartre, o de Celia, el personaje de Elena Fortún. En uno de los sueños de Mariana, por su parte, aparece Katherine Mansfield (p. 181).

Podríamos seguir citando multitud de casos de confusión de lo literario y lo real, de lo real y lo cinematográfico, de lo literario y lo pictórico, etc. Pero creemos que con los ya reseñados queda suficientemente demostrada la riqueza de posibilidades que *Nubosidad variable* ofrece para el tema de la ficción. Por eso, quiero terminar señalando el carácter meta-ficcional de la novela, su continua reflexión y cuestionamiento de los límites entre la realidad y la ficción, tal como ésta se desarrolla en algunos ámbitos artísticos.