

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

ESCRIBIENDO EL PORVENIR: EN EL CENTENARIO DE CARMEN MARTÍN GAITE

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. *Entre las líneas y los visillos de Martín Gaite y Carmen. Un Boletín necesario para homenajear a una gran escritora*

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. *Munus Carmini en su centenario: Introducción*

MONTERO, Rosa. *Nuestra hada madrina* – GONZÁLEZ COUSO, David. *El tejido literario de Carmen Martín Gaite* – CREMADES, Raúl. *Reflejos autobiográficos en las dedicatorias de las novelas de Carmen Martín Gaite* – SÁNCHEZ-ARÉVALO GALLARDO, Julia. *Un cuaderno, un paseo y un viaje: la influencia de Marta Sánchez Martín en la literatura de Carmen Martín Gaite* – SARMATI, Elisabetta. «*Las tareas del hogar le dejan a Carmen Martín Gaite poco tiempo para escribir*». Entre visillos y su primera recepción –FERNÁNDEZ, Luis Miguel. - *Carmen Martín Gaite y los escritores neorrealistas españoles en la televisión del franquismo* – LEA, David. *De la Carmen Martín Gaite literaria a la filmica: la autora «cinematográfica» en sus posibilidades audiorivisuales* – CARBAYO ABENGÓZAR, Mercedes. *Del casino al bar: la democratización del espacio femenino en la obra de Carmen Martín Gaite*. De Entre visillos a Irse de casa – SENÍS, Juan. *Las chicas son raras (y listas), pero las madres no: paradojas del discurso literario infantil en la obra de Carmen Martín Gaite* –FIORDALISO, Giovanna. *Búsqueda de la identidad, relaciones familiares y creación literaria en La Reina de las Nieves (1994)* – MATEU MUR, Anna. *Carmen Martín Gaite, articulista* – FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia. *Ensayar la promesa: narraciones e interlocutores o lo que la literatura promete* – MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen. *Carmen Martín Gaite en el Archivo Miguel Delibes* – PAZ FENTANES, Laura. *El vínculo entre Carmen Martín Gaite y José Ángel Valente: el Premio Príncipe de Asturias, las cartas y las dedicatorias* – MARTINELL, Emma. *Carmen Martín Gaite, universal* – CORTÉS, Rosario. *El tiempo compartido en Salamanca con Carmen Martín Gaite* - CORTÉS XARRIÉ, Sílvia. *El regalo de Carmen Martín Gaite* - ANTOLÍN VILLOTA, Luisa. *La libertad, la escritura. Tirando del hilo con Carmen Martín Gaite* - GONZÁLEZ COUSO, David y PÉREZ, Alberto. *Conversación al hilo de Carmen Martín Gaite*

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

Revista anual fundada en 1918 por Miguel Artigas Ferrando.

Han dirigido esta revista: Miguel Artigas Ferrando (1919-1929). - José María de Cossío y Martínez-Fortún (1930-1931). - Enrique Sánchez-Reyes (1932-1956). - Ignacio Aguilera y Santiago (1957-1976). - Manuel Revuelta Sañudo (1977-1994). - Xavier Ajenjo Bullón (1995-2000). - Lourdes Royano Gutiérrez (2001-2004). – José Manuel González Herrán (2005-2022).

Directora: Raquel Gutiérrez Sebastián.

Editor: Borja Rodríguez Gutiérrez.

Consejo de redacción: Teodosio Fernández, Salvador García Castañeda, José Manuel González Herrán, Enrique Rubio Cremades y Germán Vega García-Luengos.

Entidad editora: Sociedad Menéndez Pelayo. Casa-Museo de Menéndez Pelayo. C/ Gravina, 4. 39001. Santander.



El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* es poseedor del sello de calidad FECYT en las revistas científicas españolas (convocatoria 2025) así como de la Mención de buenas prácticas en igualdad de género. Está recogido en los siguientes índices: SCIMAGO JOURNAL RANKS (SJR): Q4. SCOPUS. DIALNET (Universidad de la Rioja). ISOC (Ciencias Sociales y Humanidades). LLBA (Linguistic and Language Behaviour Abstracts). MLA BIBLIOGRAPHY (Modern Languages Association). PIO (Periodical Index Online).

Correo electrónico: boletin@sociedadmenendezpelayo.es

© Sociedad Menéndez Pelayo

Depósito Legal: 173 - 1972

ISSN 006-1646

Esta revista se publica gracias al apoyo de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria.



Consejo Editorial

Carmen Alfonso (Universidad de Oviedo). Begoña Alonso Monedero (Universidad de Salamanca). Montserrat Amores (Universidad Autónoma de Barcelona). Irene Andres Suárez (Université de Neuchâtel). Ana Isabel Ballesteros (Universidad San Pablo CEU). Ana L. Baquero Escudero (Universidad de Murcia). Susana Bardavío Estevan (Universidad de Burgos). Carmen Becerra Suárez (Universidad de Vigo). Carmen Benito-Vessels (University of Maryland). Marina Bianchi (Università degli Studi di Bergamo). José Manuel Blecua Perdices (Universidad Autónoma de Barcelona). Peter Bly (Queens University. Kingston). Jean-François Botrel (Université de Rennes 2). Enrique Campuzano (Sociedad Menéndez Pelayo). Marieta Cantos Casenave (Universidad de Cádiz). Antonio Carreño (Brown University). Mariateresa Cattaneo (Università degli Studi di Milano). Carolina Carvajal (Pontificia Universidad Católica de Chile). Gema Cienfuegos (Universidad de Valladolid). Mercedes Comellas (Universidad de Sevilla). Luzdivina Cuesta (Universidad de León). Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia). Alexia Dotras Bravo (Instituto Politécnico de Bragança). Ángeles Encinar (Saint Louis University). Pilar Espín (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Helena Establier (Universidad de Alicante). Demetrio Estébanez Calderón (Univerzita Karlova v Praze). Manuel Estrada (Universidad de Cantabria). Ángeles Ezama (Universidad de Zaragoza). Esther Fernández (Rice University). Jose María Ferri Coll (Universidad de Alicante). Eva Flores (Universidad de Córdoba). Ana María Freire López (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Ricardo de la Fuente Ballesteros (Universidad de Valladolid). Víctor García de la Concha (Universidad de Salamanca). Víctor García Ruiz (Universidad de Navarra). David. T. Gies (University of Virginia). Raúl Gómez Samperio (Sociedad Menéndez Pelayo). Joaquín González Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha). Ana González Tornero (Universidad de Barcelona). Luis González del Valle (Temple University). Richard Hitchcock (University of Exeter). Mariela Insua (Universidad de Navarra). Araceli Iravedra (Universidad de Oviedo). Pablo Jauralde Pou (Universidad Autónoma de Madrid). Elena Jiménez García (Universidad de Valladolid). Emmanuel Larraz (Université de Bourgogne). Susana Liso (Missouri Southern State University). Yvan Lissorgues (Université de Toulouse-Le Mirail). María Luisa Lobato (Universidad de Burgos). Renata Lontero (Università degli studi di Udine). Miriam López Santos (Universidad de León). Remedios Mataix (Universidad de Alicante). Marina Mayoral (Universidad Complutense de Madrid). Alma Mejía González (Universidad Autonoma Metropolitana Iztapalapa). Martha Elena Munguía Zatarain (Universidad Veracruzana). Gonzalo Navajas (University of California at Irvine). Rosa Navarro Durán (Universidad de Barcelona). Joan Oleza (Universidad de Valencia). Marta Palenque (Universidad de Sevilla). Cristina

Patiño Eirín (Universidad de Santiago de Compostela). Susan Paun (Denison University). Emitas Peñas Varela (Universidad de Santiago de Compostela). Ana Peñas Ruiz (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Rogelio Reyes Cano (Universidad de Sevilla). Montserrat Ribao Pereira (Universidad de Vigo). Blanca Ripoll Sintes (Universidad de Barcelona). Yolanda Romanos (Universidad de Salamanca). María Dolores Romero López (Universidad Complutense de Madrid). Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza). Miguel Ángel Sánchez Gómez (Universidad de Cantabria). Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada). José Schraibman (Washington University, Saint Louis). Adolfo Sotelo (Universidad de Barcelona). Marisa Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona). Dolores Troncoso (Universidad de Vigo). Virginia Trueba Mira (Universidad de Barcelona). Harriet Turner (University of Nebraska at Lincoln). Jorge Urrutia (Universidad Carlos III de Madrid). Eva Valero Juan (Universidad de Alicante). Noël Valis (Yale University). Sara Velázquez García (Universidad de Salamanca). Anthony Zahareas (University of Minnesota)

Índice

| | |
|---|---------|
| Entre las líneas y los visillos de Martín Gaite y Carmen. Un <i>Boletín</i> necesario para homenajear a una gran escritora <i>Raquel Gutiérrez Sebastián</i> | 5-8 |
| <i>Munus Carmini</i> en su centenario: Introducción <i>Soledad Pérez-Abadín</i> | 9-16 |
| Nuestra hada madrina <i>Rosa Montero</i> | 17-18 |
| El tejido literario de Carmen Martín Gaite <i>David González Couso</i> | 19-97 |
| Reflejos autobiográficos en las dedicatorias de las novelas de Carmen Martín Gaite <i>Raúl Cremades García</i> | 99-126 |
| Un cuaderno, un paseo y un viaje: la influencia de Marta Sánchez Martín en la literatura de Carmen Martín Gaite <i>Julia Sánchez-Arévalo Gallardo</i> | 127-160 |
| «Las tareas del hogar le dejan a Carmen Martín Gaite poco tiempo para escribir». <i>Entre visillos</i> y su primera recepción <i>Elisabetta Sarmati</i> | 161-177 |
| Carmen Martín Gaite y los escritores neorrealistas españoles en la televisión del franquismo <i>Luis Miguel Fernández</i> | 179-213 |
| De la Carmen Martín Gaite literaria a la fílmica: la autora «cinematográfica» en sus posibilidades audiovisuales <i>David Lea</i> | 215-242 |

| | |
|--|----------|
| Del casino al bar: la democratización del espacio femenino en la obra de Carmen Martín Gaite. De <i>Entre visillos a Irse de casa</i> <i>Mercedes Carbayo Abengózar</i> | 243-258 |
| Las chicas son raras (y listas), pero las madres no: paradojas del discurso literario infantil en la obra de Carmen Martín Gaite <i>Juan Senís</i> | 259-286 |
| Búsqueda de la identidad, relaciones familiares y creación literaria en <i>La Reina de las Nieves</i> (1994) <i>Giovanna Fiordaliso</i> | 287-313 |
| Carmen Martín Gaite, articulista <i>Anna Mateu Mur</i> | 315-347 |
| Ensayar la promesa: narraciones e interlocutores o lo que la literatura promete <i>Sonia Fernández Hoyos</i> | 349-396 |
| Carmen Martín Gaite en el archivo Miguel Delibes <i>Carmen Morán</i> | 397-412 |
| El vínculo entre Carmen Martín Gaite y José Ángel Valente: el Premio Príncipe de Asturias, las cartas y las dedicatorias <i>Laura Paz Fentanes</i> | 413-4432 |
| Carmen Martín Gaite, universal <i>Emma Martinell</i> | 433-443 |
| El tiempo compartido en Salamanca con Carmen Martín Gaite <i>Rosario Cortés</i> | 445-449 |

- El regalo de Carmen Martín Gaite
Sílvia Cortés Xarrié 451-462
- La libertad, la escritura. Tirando del hilo con Carmen
Martín Gaite
Luisa Antolín Villota 463-469
- Conversación al hilo de Carmen Martín Gaite
David González Couso y Alberto Pérez 471-476

ENTRE LAS LÍNEAS Y LOS VISILLOS DE MARTÍN GAITÉ Y CARMEN. UN *BOLETÍN NECESARIO PARA* **HOMENAJEAR A UNA GRAN ESCRITORA**

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
Universidad de Cantabria

La historia de este monográfico del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* dedicado a la escritora Carmen Martín Gaite (1925-2000) se inicia cuando Soledad Pérez-Abadín y David González Couso nos propusieron homenajear a esta escritora capital de las letras españolas con motivo del centenario de su nacimiento. Nuestra revista hasta ese momento- pongamos que hace más de un año-no había contado con más estudios sobre la escritora salmantina que el estupendo artículo de Adolfo Sotelo titulado «Entre visillos, Premio Nadal 1957», publicado en el número extraordinario de 2023 en el que varios investigadores pasaban revista al premio Nadal y la narrativa de posguerra. El profesor Sotelo desmenuzaba en su trabajo el contexto literario, mediático y editorial que rodeó la concesión del Premio Nadal a la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite, reconstruía los pasos previos a la concesión del galardón y analizaba la estrecha relación entre la autora y el grupo editorial Destino, con especial explicación del papel de esta editorial como plataforma cultural decisiva en la España de posguerra.

A la vista del número que el lector tiene entre sus manos, a golpe de dedos pasando páginas o haciendo clic en el ordenador, según el caso, ese artículo se podría considerar «una precuela» de este volumen y se presenta como un abordaje globalizador, con acercamientos a las distintas facetas intelectuales y personales de Carmen Martín Gaite, asuntos variados y apasionantes que nos avanza en su prólogo la coordinadora del volumen, Soledad Pérez-Abadín, quien nos invita desde sus páginas introductorias a adentrarnos en esos valiosos trabajos.

Se preguntaba José Teruel en la revista *Turia* de marzo de 2025 «¿Qué cabe esperar del centenario de Carmen Martín Gaite?» y la variedad de reconocimientos, ediciones y sus propios estudios han dado respuesta a esta pregunta retórica que era un modo de abrir su ensayo.

Sin duda, el año 2025 ha supuesto una revitalización sin precedentes del estudio y la difusión de la obra de Carmen Martín Gaite. Las instituciones españolas, encabezadas por el Ministerio de Cultura, han organizado un programa conmemorativo que incluyó la emisión de un sello ilustrado por Yeyei Gómez, un libro fotográfico de Lisbeth Salas y una gran exposición en la Biblioteca Nacional de España que viajará posteriormente al Centro Internacional del Español de Salamanca. Esta serie de homenajes institucionales ha coincidido con un auge editorial que está reforzando el interés académico por la figura de la autora.

Entre las publicaciones destaca *Carmen Martín Gaite. Una biografía*, de José Teruel, galardonada con el Premio Comillas 2025 y editada por Tusquets. El mismo autor había preparado previamente la antología *Páginas escogidas* (Siruela, 2024), reeditada y ampliamente difundida durante el centenario. Probablemente una de las aproximaciones académicas más amplia ha sido el Congreso Internacional «Carmen Martín Gaite, mujer de letras», celebrado en la Universidad de Salamanca en octubre de 2025, cuyas actas están en proceso de edición.

El centenario también ha impulsado la relectura crítica de la narrativa de Martín Gaite en el ámbito cultural y escénico en diversos lugares de España. La adaptación teatral de *Caperucita en Manhattan*, dirigida por Lucía Miranda, recorrió espacios como el Teatro Bergidum de Ponferrada y el Auditorio de León y la

editorial Siruela publicó una novela gráfica homónima ilustrada por Helena Bonastre y escrita por Catalina González Vilar, obra que trataba de facilitar el acceso de los jóvenes a la obra de la autora. Paralelamente, el Teatro Liceo de Salamanca estrenó *Sin coto a mi libertad*, de la compañía Métrica Pura, que recuperaba la memoria urbana de la escritora. En la prensa cultural proliferaron perfiles, como el publicado por el *Diario de León*, en el que se ponía de relieve su independencia intelectual y su negativa a ingresar en la RAE.

En Galicia se están realizando iniciativas interesantes en San Lorenzo de Piñor (Barbadás, Orense), localidad con la que tuvo una fuerte vinculación personal y literaria la escritora y que ha declarado el año 2025 como «Año Carmen Martín Gaite». Se trata de paseos literarios, lecturas, acercamiento de las obras de la autora a niños y jóvenes lectores, y reconocimientos públicos de la escritora, promovidos en buena parte por David G. Couso, profesor e investigador especialista en la escritora al que desde aquí agradezco su trabajo en este monográfico de nuestra revista.

Finalmente, sin ánimo de ser exhaustiva, quiero mencionar porque me parece que a Carmen Martín Gaite le hubiese gustado, la denominación de una biblioteca madrileña con su nombre y la presencia de su obra en eventos internacionales, como la Feria del Libro de Bogotá. En conjunto, las iniciativas de 2025 están conformando un corpus conmemorativo donde confluyen la investigación académica, la divulgación editorial y la creación artística y están proyectando a Carmen Martín Gaite como figura central del canon literario hispánico del siglo XX. Un lugar que sin duda se merecía y le había sido hurtado.

Por eso, la revista que lleva como estandarte el nombre de quien fue director de la Biblioteca Nacional, catedrático de literatura más joven de España, y académico de la RAE, no podía dar la espalda a un homenaje a Carmen Martín Gaite, máxime si venía avalado por la solvencia académica de personas que conocen como críticos y lectores la obra de Carmiña.

Presentamos en este volumen un coro plural de voces críticas, que se acercan a muchas facetas de la obra de Martín Gaite y hemos querido dar cabida también en una revista científica a testimonios de quienes la conocieron y trajeron. Nos hemos

permitido incluir en el volumen detalles personales, es decir, textos sobre Martín Gaite que se salen de lo que podría considerarse un artículo de investigación al uso, pero que pueden aportar riqueza al conjunto del volumen, porque recordábamos lo que Martín Gaite escribió en prólogo de *El cuento de nunca acabar* para explicar el inicio *Cuadernos de todo*, libro del que me confieso devotísima admiradora:

Cuando me lo dio, me gustó mucho ver que había añadido ella un detalle personal al regalo. En la primera hoja había escrito mi nombre a lápiz con sus minúsculas desiguales de entonces y debajo estas tres palabras: «Cuadernos de todo». (Martín Gaite, 1998, 43).

Esos detalles personales excelentemente documentados y escritos, artículos de investigación y las propias notas de la directora y de la coordinadora del volumen tienen en común la admiración por la figura y la obra de Martín Gaite y el convencimiento de que el mejor homenaje a la escritora es volver una y otra vez a la riqueza de sus textos.

Cierro esta nota con mi agradecimiento más sincero a Soledad Pérez-Abadín Barro, a David González Couso y a todos los colaboradores de este número y con el convencimiento de que este volumen va a ser una suerte de broche crítico a este año de homenaje tan necesario a Carmen Martín Gaite.

MUNUS CARMINIEN SU CENTENARIO: INTRODUCCIÓN

Soledad PÉREZ-ABADÍN BARRO
Universidade de Santiago de Compostela
ORCID: 0000-0003-1307-815X

En Carmen Martín Gaite vida y literatura se funden, como en tantos otros autores que plasmaron en sus escritos la autenticidad y el compromiso, con su entorno, con sus vivencias, y, en definitiva, con su modo de ser y pensar. Ambas dimensiones no se dejan deslindar con facilidad. Aceptando como premisa tal limitación, el volumen que ahora se presenta en el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, por el centenario de su nacimiento, reúne aproximaciones que contemplan las diversas vertientes de esta autora desde múltiples ángulos, con el propósito de desentrañar los enigmas de su creatividad, a su vez clave de una pervivencia que, sorteando el paso del tiempo, la devuelve viva y vigente al lector actual.

Sin obviar esa intersección de su obra y su biografía, los trabajos de este *munus* destinado a agasarla¹ se agrupan en dos secciones. La fundamental, sin duda, contiene investigaciones de carácter académico que con multiplicidad de enfoques crítico-teóricos aspiran a ofrecer un acercamiento a esta polivalente escritora, de novelas, cuentos, artículos de prensa, poesía, ensayo,

¹ El título de la presente «Introducción» ha sido inspirado por el que encabeza un magnífico estudio de Antonio Ramajo Caño sobre la égloga III de Garcilaso.

traducción, guion filmico..., sin olvidar su faceta como dibujante e ilustradora. La historia y el marco cultural de su trayectoria; las lecturas que de alguna manera condicionaron su escritura, como modelos deliberados o involuntarios; sus ideas literarias, plasmadas en sus textos; su adscripción, no siempre discernible, a determinadas corrientes, estilos y géneros; su destinatario ideal, en un amplio espectro que no excluye el público infantil; su imagen de autora, reconstruida a partir de los trazos dispersos en sus líneas. Toda esta riqueza de sentidos exigía la pluralidad de miradas que los firmantes de estos trabajos aplican con ánimo de retratarla como novelista, articulista y pensadora.

Aunque en el repertorio propiamente crítico se deslizan notas biográficas que, desde la obra, contemplan a la persona, a tal fin se reserva un apartado especial dedicado a las semblanzas, bocetos inspirados en un encuentro, buscado o fortuito, que dio principio a una amistad mantenida hasta su fallecimiento y, a partir de entonces, convertida en veneración. Se da pábulo aquí a la emotividad del recuerdo, al reconocimiento de la marca indeleble que su persona imprimió en quienes la trajeron. Estos testimonios, plasmados en instantáneas, anécdotas y episodios, allegan su retrato a una escritura impregnada de esa jovial vitalidad que caracterizó a Carmen Martín Gaite a lo largo de su vida.

En las líneas que siguen se compilan las aportaciones firmadas por expertos que, desde sus diferentes ámbitos, universitario, periodístico, didáctico y literario, se aúnan en este acercamiento en perspectiva a la poliédrica figura de Carmen Martín Gaite.

Una obra, una vida, una época

A modo de pórtico, David González Couso traza una visión de conjunto en «El tejido literario de Carmen Martín Gaite». Plantea aquí las claves creativas de la autora, a su vez coordenadas del estudio de su obra. Y, a partir del reconocimiento de su singularidad, reacia a las limitaciones genéricas y a los estereotipos, distingue la autobiografía, el proyecto comunicativo y el lirismo. Estos criterios permiten reconstruir la poética de la autora, su

capacidad transformadora y experimental, desde el inicial neorrealismo, guiada por la permanente búsqueda de interlocutor, con una voluntad de estilo plasmada en el lirismo, en este artículo demostrado con una selección de párrafos de auténtica prosa poética.

También Raúl Cremades abarca la totalidad de la obra, desde el prisma de las dedicatorias en «Reflejos autobiográficos en las dedicatorias de las novelas de Carmen Martín Gaite». Tras una definición del concepto de paratexto, en cuya variedad autorial se incluyen las dedicatorias, este artículo extrae los indicios autobiográficos desgranados por los principales títulos de su producción novelística: *Entre visillos* (1958), *Retahilas* (1974), *Fragmentos de interior* (1976), *El cuarto de atrás* (1978), *Caperucita en Manhattan* (1990), *Nubosidad variable* (1992), *La Reina de las Nieves* (1994), *Lo raro es vivir* (1996) e *Irse de casa* (1998). Por su densidad significativa, tales paratextos pueden emplearse como instrumento didáctico de aproximación a una biografía indisociable de la obra.

Dicha hipótesis se verifica asimismo en «Un cuaderno, un paseo y un viaje: la influencia de Marta Sánchez Martín en la literatura de Carmen Martín Gaite», artículo en donde Julia Sánchez-Arévalo Gallardo se fija en la relación de Calila y La Torci, la escritora y su hija Marta, artífice y partícipe en la creación literaria de su madre. Su influencia, rastreable en las dedicatorias a ella dirigidas, comienza con el regalo a su madre del *Cuaderno de todo*, en 1961; se confirmará en un paseo por El Boalo, revelador de la fuerza inspiradora de su hija, según confesará en *El cuento de nunca acabar* (1988); y de su presencia permanente como musa e interlocutora darán prueba los textos correspondientes al viaje a Vassar College, pocos meses después de su muerte.

La trayectoria de Carmen Martín Gaite se inicia con la publicación de *Entre visillos*, galardonada con el premio Nadal en 1957. En «“Las tareas del hogar le dejan a Carmen Martín Gaite poco tiempo para escribir”. *Entre visillos* y su primera recepción», Elisabetta Sarmati estudia la recepción de esta novela, tergiversada por la mentalidad de la época. Así lo reflejan las reseñas recibidas, que reducirán también la imagen de la escritora a las funciones de esposa de Sánchez Ferlosio, madre y ama de casa. Su valor

testimonial pasará desapercibido para escritores como Salcedo o Fernández Almagro, incapaces de percibir en lo que señalan como errores la propuesta innovadora que Carmen Martín Gaite introduce a partir de una crítica del discurso nacional-católico sobre la mujer, imperante en la época. Tan solo voces aisladas, como la de Vilanova, sabrán captar ese mensaje con las novedades técnicas y formales que presenta la obra.

La contingencia histórico-cultural determina la relación de la escritora y su obra narrativa con los medios audiovisuales, manifestada en las adaptaciones para la televisión o el cine, pero también en sus trabajos como guionista. Con criterios y objetivos diversos pero complementarios, dos artículos del volumen abordan ese aspecto, por lo demás determinante de la recepción de su novelística. Luis Miguel Fernández, en «Carmen Martín Gaite y los escritores neorrealistas españoles en la televisión del franquismo», revisa las series, emitidas por TVE en 1974, *Entre visillos*, incorporada al espacio de la *Novela*, en un intento renovador del repertorio con títulos actuales, y *El balneario*, que inaugura el ciclo de *Escritores de hoy* de la segunda cadena. Se refiere también a la miniserie *Fragmentos de interior*, sin olvidar *Teresa de Jesús*, escrita por ella. Además de caracterizar las adaptaciones atendiendo al soporte, el programa en el que fueron emitidas y los condicionamientos de época, el artículo reflexiona sobre la desfavorable opinión de Martín Gaite acerca de los medios de comunicación y menciona entrevistas como la emitida en *A fondo* (1981).

Con planteamientos teóricos y comparatistas, David Lea estudia ambos discursos, narrativo y filmico, en «De la Carmen Martín Gaite literaria a la filmica: la autora “cinematográfica” en sus posibilidades audiovisuales». Este artículo se fija en las adaptaciones de *Entre visillos*; *Emilia, parada y fonda*, basada en *Un alto en el camino*; y *Fragmentos de interior*, para poner de relieve los elementos que determinan la emancipación de los productos filmicos con respecto al texto en que se basan, sometido a una actualización a la época en que se realizan. Destaca asimismo la influencia del medio filmico en su literatura, palpable en numerosas metamenciones cinematográficas.

La trayectoria de la escritora es examinada por Mercedes Carbayo Abengózar a partir de la evolución de la sociedad en «Del casino al bar. La democratización del espacio femenino en la obra de Carmen Martín Gaite: de *Entre visillos* a *Irse de casa*». El seguimiento de su obra narrativa revela un proceso social de paulatina apertura de los espacios públicos para la mujer, desde su reclusión en el ámbito doméstico de *Entre visillos*, en donde también se configura el casino como centro social excluyente, hasta una salida al espacio exterior que, varias décadas después, se constata en *El cuarto de atrás*, para culminar en *Irse de casa*. La presencia femenina cada vez mayor en la calle y en las diferentes modalidades de bares va marcando ese acceso a los espacios públicos, síntoma de su emancipación.

Algunas obras: novelas, ensayos, cartas

La literatura de Carmen Martín Gaite difícilmente admite una clasificación en categorías cerradas y destinadas a un determinado público, que no agotaría sus posibilidades interpretativas. Hecha esta salvedad, se presentan a continuación los trabajos que en el presente volumen estudian títulos concretos de esta producción, para filiarla con tradiciones y modelos genéricos. «Las chicas son raras (y listas), pero las madres no: paradojas del discurso literario infantil en la obra de Carmen Martín Gaite», de Juan Senís, trata del reflejo de los conflictos maternofiliales en tres libros, *El castillo de las tres murallas*, *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*. Remontables a los modelos del cuento tradicional, comparten la presentación dicotómica de las figuras de la madre, dibujada de manera plana y paródica, y la hija, que se caracteriza con rasgos positivos. A pesar de las semejanzas, *El castillo de las tres murallas* se distingue de las otras dos narraciones por su exploración de la veta fantástica, poniendo en práctica esa libertad defendida en *Cuadernos de todo* o *El libro de la fiebre*.

Pero la inspiración de Martín Gaite en el cuento tradicional no se agota en estos tres relatos, tal como demuestra Giovanna Fiordaliso en «Búsqueda de la identidad, relaciones familiares y creación literaria en *La Reina de las Nieves* (1994)». Se

calibra aquí la relación de esta novela con su hipotexto, el cuento de Andersen, el cual, sumado a múltiples referencias literarias (Camus, Ibsen,...) guía al protagonista en la búsqueda de su identidad, cuyo enigma resuelve a la luz de la literatura. En este cuento de hadas actualizado, la creación literaria se imbrica en la realidad, en una red de simbolismos que se deja escrutar a la luz de la biopoética.

Los ensayos, prólogos, discursos y artículos periodísticos integran una parcela de la producción escrita en la que no se rebaja la dimensión literaria de ese proyecto comunicativo que, en conjunto, representa la obra de Carmen Martín Gaite. Bajo esta premisa presenta Ana María Mateu Mur, en «Carmen Martín Gaite, articulista», una aproximación a esta faceta, cultivada por la autora desde 1949 hasta su muerte. Aparte de escribir sobre literatura, se ocupa en sus artículos de diversos temas, en colaboraciones con los periódicos y revistas relevantes de la época. La biografía y la evolución narrativa de la escritora sirven de fondo a su labor de articulista, cauce de su pensamiento y su mirada personal de la época que le tocó vivir, con el estilo propio de sus textos literarios.

Con «Ensayar la promesa: narraciones e interlocutores o lo que la literatura promete» Sonia Fernández Hoyos se aproxima a una producción ensayística, en la autora estrechamente ligada a su narrativa, para extraer las bases de su ideario y de su estética. En estos textos diserta Martín Gaite sobre la creación literaria, la intertextualidad, la búsqueda de interlocutor, el pasado, el proceso de escritura, su deliberada transgresión genérica y el estilo, entre otros asuntos que proporcionan las claves de su obra. Ofrece desde esta perspectiva teórica una visión de la realidad, complementaria de la reconstruida en sus narraciones. Tal como anuncia su título, para Martín Gaite, el horizonte que promete la literatura es la única certeza, de la realidad y de sí misma.

Se disponen, finalmente, los estudios acerca del intercambio epistolar de Carmen Martín Gaite con otros escritores contemporáneos. Aunque abordados de manera parcial, dichos epistolarios suministran los datos suficientes para definir el trato literario y personal mantenido con sus destinatarios, contribuyendo a perfilar su imagen pública. En «Carmen Martín Gaite en el

archivo Miguel Delibes» Carmen Morán Rodríguez, tras reflexionar sobre la pertinencia de los documentos privados como fuentes informativas, interpreta la documentación, comprendida entre junio de 1959 y julio de 2000, concerniente a Carmen Martín Gaite, depositada en el Archivo Miguel Delibes. El repertorio, que incluye textos, manuscritos o mecanoscritos, entre ellos las nueve cartas que la autora envía a Delibes, aparte de conferencias, pésames, felicitaciones, artículos, así como fotografías, muestra un contacto literario y una amistad, con la interposición de un eventual distanciamiento.

En «El vínculo entre Carmen Martín Gaite y José Ángel Valente: el Premio Príncipe de Asturias, las cartas y las dedicatorias» Laura Paz Fentanes contempla la posible conexión entre ambos escritores a partir de algunas coincidencias y circunstancias, como el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, concedido *ex aequo* en 1988. La documentación conservada en la cátedra Valente se compone de dos cartas de la autora, así como dos ejemplares dedicados. El legado del Archivo Carmen Martín Gaite registra asimismo una carta del poeta, cuya obra *Al dios del lugar* recibió una reseña de la escritora.

Semblanzas

Completan el volumen los preliminares. El primero, a cargo de Raquel Gutiérrez Sebastián, que rememora la figura de la autora, cuya presencia en el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* brinda indicios de su trayectoria y confirma su recepción a lo largo del tiempo. El pórtico literario se reserva a la estampa, tridimensional y actualizadora, que esboza Rosa Montero en «Nuestra hada madrina». Tras los artículos, dispuestos en el orden que reciben en la presente introducción, se dispone un epílogo literario, ensamblaje de retazos biográficos cuyos protagonistas evocan episodios, instantes y etapas compartidos con la escritora. No procede hacer paráfrasis de estas páginas literarias, declaraciones de admiración y afecto, por sí mismas elocuentes. Firman dicha sección Emma Martinell, «Carmen Martín Gaite, universal»; Rosario Cortés, «El tiempo compartido en Salamanca

con Carmen Martín Gaite»; Sílvia Cortés Xarrié, «El regalo de Carmen Martín Gaite»; Luisa Antolín Villota, «La libertad, la escritura. Tirando del hilo con Carmen Martín Gaite»; Alberto Pérez y David González Couso, «Conversación al hilo de Carmen Martín Gaite».

La coordinación del número monográfico que el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* dedica a la autora ha supuesto para quienes la hemos llevado a cabo, David González Couso y quien firma estos preliminares, un reto, alentado siempre por la ilusión, el saber y el talento de todos los implicados en este empeño, con quienes estamos en deuda por esa cesión desinteresada de sus reflexiones gaiteanas. José Manuel González Herrán, Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez, con el equipo editorial de la revista, han auspiciado el proyecto y a todos ellos queremos agradecer la confianza, el certero asesoramiento, la ayuda y las facilidades que han permitido que ahora lo veamos culminado. Y, ante todo, expresamos nuestro agradecimiento a Carmiña, por habernos legado un universo de ficción convertido en *monumentum aere perennium* ya en su primer centenario.

NUESTRA HADA MADRINA

Rosa MONTERO

Carmen Martín Gaite murió con 74 años, pero era una mujer que carecía de edad, como los personajes de los cuentos. Me la cruzaba siempre en la Feria del Libro de Madrid, quizá incluso lo hice el mismo año en que murió, porque creo recordar que su enfermedad fue felizmente breve. La Feria del Libro está dentro del parque del Retiro, barrio que ella amaba y en el que vivía, y se celebra en primavera. Digo todo esto porque para mí verla en la Feria cada mayo era un ritual necesario y feliz, algo así como el anuncio de la llegada del buen tiempo. Un tiempo climatológico pero también de lectura y escritura. Revoloteaba por allí como un colibrí, menuda y rápida, iluminada por las flores de sus boinas, por el brillo de su pelo blanco y por su perenne sonrisa, con prendedores de mariposa posados en sus cabellos. Iba feliz porque tenía unas tremendas colas de lectores que la amaban y a los que ella correspondía. Era incombustible, inmarcesible, con un talento y una voluntad de vivir a prueba de bombas. De las terribles y sórdidas bombas de la existencia, como la muerte de sus dos hijos. Su escritura era poderosa y moderna, y por eso no tuvo que atravesar el periodo de purgatorio o incluso de definitivo arrumbamiento que atravesaron otros autores de su generación cuando murió Franco y llegamos los nuevos. Porque entonces se valoraba sobre todo la novedad. Pero es que Carmen, ya digo, siempre fue novísima. Por ejemplo: tanto hablar ahora de la autoficción como si se acabara de inventar, cuando ella ya la practicaba en 1978 con *El cuarto de atrás*. En unos años en los que

las grandes escritoras que nos precedieron parecían estar todas o casi todas eclipsadas (Carmen Laforet, Ana María Matute haciendo su propia travesía del infierno de la que por fortuna lograría salir más tarde...), ella brillaba y nos indicaba el camino con su luz. Y también con su generosidad, porque, siendo una gran crítica literaria como era, nos ayudó a muchas con textos laudatorios y alentadores (de mi primera y precaria novela, *Crónica del desamor*, publicó una hermosa reseña sin conocerme de nada). Fue, en definitiva, un hada madrina. Un hada de cuento, el hada de sus cuentos. Sigo echándola de menos en el Retiro.

EL TEJIDO LITERARIO DE CARMEN MARTÍN GAITÉ

David GONZÁLEZ COUSO
Universidade de Santiago de Compostela
ORCID: 0009-0001-8305-7277

Resumen:

Carmen Martín Gaite ha convertido la costura en una metáfora literaria que revela la subversión de la condición femenina y crea un sentido de la labor de la escritura. Sus textos trascienden los géneros. Se propone un recorrido por los elementos de su poética que conforman su taller de creación: la asimilación autobiográfica, el proyecto comunicativo y aquellos rasgos lingüísticos que hacen de sus creaciones una aportación singular a nuestras letras.

Palabras clave:

Autobiografía. Géneros. Poética. Estilo. Estudios críticos.

Abstract:

Carmen Martín Gaite has turned sewing into a literary metaphor that reveals the subversion of the female condition and creates a sense of the transcendental labor of writing. Her texts transcend genres. This work aims to explore the elements of her poetics that make up her creative workshop: autobiographical assimilation, the communicative project, and those linguistic features that make her creations a unique contribution to our literature.

Key Words:

Autobiography. Genres. Poetics. Style. Critical Studies.

La singularidad de Carmen Martín Gaite

La obra de Carmen Martín Gaite es un tejido. Basta acudir a la etimología para entrever en esta afirmación algo más que una cumplida metáfora. Lo afirmó en numerosas ocasiones: «escribir es como coser, las puntadas son las palabras». No se puede aislar la producción de esta autora y encasillarla en un género. Podríamos sugerir que Martín Gaite es novelista, pero no solo una gran narradora. También tendría razón de ser la afirmación de que es una ensayista de enjundia, pero no solamente este género acotaría su trayectoria. Poeta, dramaturga, conferenciante, traductora, guionista, prologuista, crítica literaria son, además de los grandes géneros por los que ha sido tan reconocida, los oficios que ha desempeñado en la tarea que fundamentó la existencia de Calila o Carmiña: la vocación literaria. Así lo expresa en *El cuento de nunca acabar*, ensayo que en su propio título cuestiona el planteamiento genérico:

Ponerse a contar es como ponerse a coser. Para las labores –decía mi madre– hay que tener paciencia, si te sudan las manos, te las lavas; si se arruga el pañito, lo estiras. Y siempre paciencia. Coser es ir una puntada detrás de otra, sean vainicas o recuerdos. Se trata de una postura correcta del cuerpo frente al desplegarse de la memoria, una actitud de buena voluntad, empezar poniéndose a bien con uno mismo, con el propio cuerpo. Se precisa una postura alerta y diligente, vertebrada (*El cuento de nunca acabar*, Martín Gaite, 2009, 34).

Asomada *Desde la ventana*, conjunto de ensayos resultado de una serie de conferencias impartidas en la Fundación Juan March, escribe:

Mi madre siempre tuvo la costumbre de acercar a la ventana la camilla donde leía o cosía, y aquel punto del

cuarto de estar era el ancla, era el centro de la casa. Yo me venía allí con mis cuadernos para hacer los deberes, y desde niña supe que la hora que más le gustaba para fugarse era la del atardecer, esa frontera entre dos luces, cuando ya no se distinguen bien las letras ni el color de los hilos y resulta difícil de enhebrar una aguja; supe que cuando abandonaba sobre el regazo la labor o el libro y empezaba a mirar por la ventana, era cuando se iba de viaje. «No encendáis todavía la luz —decía—, que quiero ver atardecer.» Yo no me iba, pero casi nunca le hablaba porque sabía que era interrumpirla. Y en aquel silencio que caía con la tarde sobre su labor y mis cuadernos, de tanto envidiarla y de tanto mirarla, aprendí no sé cómo a fugarme yo también (*Desde la ventana*; Martín Gaite, 1992, 125).

Vocación proviene del étimo latino que da nombre a la acción de quien llama. La escritura de Carmen Martín Gaite ha supuesto una apelación continua al interlocutor, esto es, al receptor de un mensaje que llega de igual manera a quien sienta la necesidad de asumirlo como suyo. Cuando, en 1988, recibió *ex aequo* con Valente el Premio Príncipe de Asturias, la periodista que iniciaba una de las crónicas afirmaba que «Carmen ha vivido su vocación como una vehemencia amorosa incontrolable a la que siempre ha sido fiel¹. Esta dedicación a la literatura ha significado a lo largo de su periplo vital la construcción de un mundo que se imagina. Su singularidad mayor ha sido cumplir con el objetivo a veces desdibujado de la creación literaria: recrear la realidad para mejorarla o, cuando menos, cuestionarla. Por eso, sus modos de expresión son tan diversos. Martín Gaite busca el cauce adecuado o, simplemente, emplea los distintos conductos posibles por los que un mensaje puede fluir pertinentemente. El objetivo de este trabajo es describir los pilares de esta vocación.

¹ Así se expresa en la entrevista realizada por Trinidad de León-Sotelo para *ABC* publicada el 13 de abril de 1988; 43. El titular rezaba lo siguiente: «De la alegría calmada de la novelista a la silenciosa «huida» del poeta». La alusión a ambas personalidades, la de Gaite y la de Valente, no podía quedar mejor descrita.

Autobiografía

Uno de los motivos más singulares en la obra de Carmen Martín Gaite atañe al tinte autobiográfico que puede advertirse en sus escritos, en muchas ocasiones de forma más o menos velada. El interés de este aspecto reside en que la materia autobiográfica llega al receptor totalmente convertida en ficción, por lo que resulta complejo desligar en sus textos lo que pertenece al ámbito de la experiencia vital y lo que ha sido transformado en asunto que resulta de la invención. Este tejido comunicativo se va componiendo mediante la unión de diferentes prismas:

La identificación de espacios

La configuración de los lugares en que Martín Gaite concibe sus narraciones se asocia a momentos vitales de gran relevancia en su biografía (Patiño Eirín, 2000; Morales, 2001; Paleologos, 2008; Sánchez Sánchez, 2009; Calero Jurado, 2024). Los «relatos de Piñor» evocan la infancia idílica y también la memoria desde la nostalgia de la madurez (González Couso, 2020):

Tengo la impresión de que Galicia está dispersa por toda mi obra, aunque unas veces se esconde y otras se destapa. Y no me estoy refiriendo solo a las novelas de clara localización gallega [...], sino también a mi tendencia —creo que innata— a empinarme sobre las fronteras de lo que me hacen ver como «realidad» y avizorar desde allí una segunda realidad enigmática y misteriosa que roza los confines de lo ignoto. Tendencia que se agudiza cuando invento una historia, y así se refleja en muchos tramos de mi prosa, igual que el rechazo a admitir el muro de separación que otros levantan entre la literatura y la vida, o entre lo incierto y lo seguro; para mí se teje una especie de gasa, que parece bastante galaica, hecha de creencias sin comprobación, de vislumbres, de apariciones y metamorfosis, y es como si a través de esa gasa entendiera cosas que están al otro lado, regidas por fuerzas que no son las de la lógica con que se registran los hechos durante la vigilia (*Aqua pasada*; Martín Gaite, 1993, 122).

Es además el lugar que despierta su temprana curiosidad por el lenguaje y su primera vocación literaria²:

Las palabras puestas en fila. Su gratuidad. ¿Quién me iba a decir a mí cuando tuve aquella primera intuición infantil, siempre presente en mi memoria (yendo en coche a Piñor, antes de la guerra, por Xinzo de Limia sería), que de allí, de la intempestiva perplejidad que me produjo la noción del azar de las letras uniéndose y formando palabras, iban a surgir todas las cuestiones que ahora trato de ordenar y poner de acuerdo? (*El cuento de nunca acabar*, Martín Gaite, 2009, 257).

Salamanca es el escenario de un diptico conformado por *Entre visillos* e *Irse de casa*, comienzo y fin de su trayectoria narrativa (Romero López, 2002; Ruano, 2002; Brown, 2019, Cruz-Cámarra, 2019):

Salamanca en mi recuerdo está unida indefectiblemente a la literatura. No solo porque en esa ciudad, donde me cabe la honra de haber nacido, aprendí a leer y a manejar el excelente castellano que en mi tierra es primor espontáneo tanto de campesinos y menestrales como de doctores, sino también porque ella, la ciudad misma, fue tema de mis primeras composiciones literarias.

(Coto cerrado de mi memoria; Ruano, ed., 2002, 11)

Nueva York se convierte en símbolo de la libertad que admite de manera simultánea la más optimista de las lecturas y también la más melancólica motivada por las ausencias (Ochoa

² Véase nota 4. Este fragmento de *El cuento de nunca acabar* aparece en el Cuaderno de todo número 13, escrito entre 1974 y 1982 (Martín Gaite, 2003, 380) como anotación a la lectura del libro de Óscar Tacca titulado *Las voces de la novela*. La alusión al recuerdo de la primera intuición que la autora había tenido acerca de la relación entre el entrelazado de letras en la escritura y el vínculo creado entre las nubes tras el dinamismo de sus formas cambiantes se menciona también en el mismo cuaderno, donde copia anotaciones de 1980 para *La Reina de las Nieves* (Martín Gaite, 2003, 412).

2009, 2011; Pitarello, 2014; Ribeiro de Menezes, 2014; Sarmati, 2014; González Couso, 2010b; 2025).

Nueva York es una mezcla de agobio y libertad. Se refleja en la actitud de la gente, en la presencia que imponen los objetos, en cómo se relacionan objetos y personas, en la luz y los espacios» (*Cuaderno de todo* n.º 25; Martín Gaite, 2003, 637).

«Toda mi literatura oscila entre lo excepcional soñado desde lo cotidiano y al revés. Porque lo excepcional cuando se tiene da miedo y se quiere convertir en rutina, no se aguanta» (*Cuaderno de todo*, n.º 32; Martín Gaite, 2003, 732).

Madrid es el marco de otras novelas que, más allá de constituir un símbolo como los anteriores, se erige en testimonio social de sus comienzos como cuentista y en escenario de las tramas de novelas renovadoras como *Ritmo lento*, *Fragmentos de interior*, *Nubosidad variable* o *Lo raro es vivir* (González Couso, 2024):

Deambulábamos por un Madrid aún sujeto a racionamiento, de poco más de millón y medio de habitantes, surcado por autobuses de dos pisos y tranvías amarillos, apenas interrumpido su tránsito por el aluvión de semáforos. En algunos bares se había instalado el futbolín. Había uno, que frecuentábamos mucho, Casa Pepe, en Conde Xiquena, donde hoy está Gades [...]. El futbolín era el vicio de los jóvenes y necesitaba pulso y destreza. Yo era una catástrofe jugando al futbolín [...] «Te vas a tener que dedicar a escribir» —me solía decir Jesús Fernández Santos—. Tanto él como Medardo Fraile, Alfonso Sastre, Mayra O'Wisiedo, Rafael Sánchez Ferlosio, Carlos José Costas, Manolo Mampaso, José María de Quinto, Carlos Edmundo de Ory y muchos más eran jóvenes a quienes había ido conociendo por conducto de Aldecoa. En gran parte venían de provincias, veníamos, porque a pesar del secano cultural de la España de postguerra seguíamos soñando con las grandes ciudades, de la misma manera que muchos campesinos, víctimas de la miseria rural, esa gente marginada de la periferia que puebla los relatos de Ignacio Aldecoa, acariciaban también el sueño de que en Madrid les

esperaba un porvenir mejor (*Esperando el porvenir*; Martín Gaite, 2005, 35).

En definitiva, el emplazamiento biográfico y literario aúna la realidad y la ficción y constituye uno de los engranajes del quehacer creativo de Martín Gaite:

Hay quien dice que somos del lugar donde hicimos el Bachillerato, otros opinan que del lugar donde nacieron nuestros padres o nuestros hijos. Pero también pertenece uno —de forma más profunda o secreta— al lugar que tuvo la generosidad de acoger a nuestros seres más queridos y darles tierra (*Agua pasada*; Martín Gaite, 1993, 47-48).

La mirada femenina

Su condición de mujer ha provocado la reflexión acerca de la conformación del canon literario. Fruto de esta ha sido su libro originado en un ciclo de conferencias titulado *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Además de abrir un campo de estudio que en el año 1987 no suscitaba todavía demasiado interés, el mismo título sugería una mirada desde el interior, que simbolizaba el confinamiento histórico de las literatas hacia el exterior, reflejo del espacio en que solía transcurrir la vida masculina. Esta fuga literaria que se origina visillos adentro, donde se cose y se escribe, muestra el tejido que conduce al receptor a irse de casa acompañado del vuelo imaginativo de Martín Gaite.

Los grandes personajes de su literatura son femeninos. Alina, Eulalia y Sorpresa, de las «novelas de Piñor»; Sara Allen, miss Lunatic o la abuela Gloria Star hacen de *Caperucita en Manhattan* una precursora en la reescritura de los cuentos tradicionales; Sofía y Mariana, de *Nubosidad variable*; la misteriosa señora de la Quinta Blanca en *La Reina de las Nieves*; Águeda Soler en *Lo raro es vivir*; Amparo Miranda en *Irse de casa*. Todas ellas son libres, o buscan serlo (Zatlin, 1977; Porrúa, 1993; Wilson, 1998; Carballo Abengózar, 1998, 2001; Andreu, 2002; Rolón-Collazo, 2002; Pérez, 2003; Soliño, 2003; Redondo Goicoechea, 2009; Prieto, 2009; Cajade Frías, 2010; Marcus, 2010; Johnson, 2011;

Ribeiro de Menezes, 2011; Peña, 2012; Fox, 2013; Fuentes del Río, 2021; Quintana Cocolina, 2022).

Carmen Martín Gaite ha estudiado bien las cuestiones relativas a la mujer en la vida y en la literatura en tres de sus ensayos: *Usos amorosos del XVIII en España*, *Usos amorosos de la postguerra española* y el ya citado *Desde la ventana*. Todos ellos son contribuciones a épocas y obras apenas contempladas en el momento en que la autora los expone al gran público.

Preguntada por la especificidad de la literatura femenina, su contundente respuesta esclarece el sentido de sus aportaciones:

creo más bien en un lenguaje distinto, en un encuadre diferente. La mujer ve de otra manera, intensifica los detalles del entorno. Este aspecto está presente en toda mi obra: la mujer que observa desde la ventana, entre visillos. Soy muy «ventanera» y, como provinciana sigue gustándome mirar al exterior desde este enfoque, que no es feminista, porque eso me aburre más que una misa. Por otra parte, no tengo muy clara la diferencia entre los géneros, no veo una frontera definida. Mi último libro *Caperucita en Manhattan*, lo califican dentro de la literatura infantil, pero lo devoran los mayores. Me gusta cultivar todos los géneros cuando me salen bien. La única diferencia consiste en si te gusta la literatura o no, en la que te engancha y la que no³.

Muchas de las obras que han interesado a Martín Gaite para su traducción han sido de autoras como Eva Figes, Virginia Woolf, Natalia Ginzburg o las hermanas Brontë, todas ellas con una poética singular y en algunos casos, con contribuciones a la teoría literaria (Morales, 2001; Calvi, 2011; Uberti-Bona, 2019). La visión femenina ofrece diferentes perspectivas de acuerdo con el contexto espacial y social de las experiencias de la escritora en distintos momentos y geografías de su trayectoria vital (González Couso, 2023a), como ella misma expresó:

Ya en mis primeros recuerdos infantiles anida el contraste que yo percibía entre la mezcla de rigidez y sumisión a la norma propia de las mujeres de Castilla y ese

³ Declaraciones a María Asunción Guardia en una entrevista para *La Vanguardia* publicada el 7 de abril de 1992; 43.

despejo e independencia de las aldeanas gallegas que tomaban decisiones sin consultar al marido, trabajaban la tierra, trotaban por los caminos y tenían una moral sexual mucho más amplia. [...] La mujer que se enfrenta a la realidad no frontalmente sino mediante rodeos oblicuos para conquistar algún retazo de independencia se va convirtiendo gradualmente dentro de mi literatura en la mujer sabia, portadora de un mensaje cifrado que no todo el mundo es capaz de entender. En una palabra, es la meiga, que unas veces embruja y otras orienta (*Pido la palabra*; Martín Gaite, 2002, 148-149).

Mi madre no era casamentera, ni me enseñó tampoco nunca a coser ni a guisar, aunque yo la miraba con mucha curiosidad cuando la veía a ella hacerlo, y creo que, de verla, aprendí; en cambio, siempre me alentó en mis estudios, y cuando, después de la guerra venían mis amigos a casa en época de exámenes, nos entraba la merienda y nos miraba con envidia. «Hasta a coser un botón aprende mejor una persona lista que tonta» le contestó un día a una señora que había dicho de mí, moviendo la cabeza con reprobación: «Mujer que sabe latín no puede tener buen fin», y la miré con un agradecimiento eterno (*El cuarto de atrás*; Martín Gaite, 2001, 81-82).

La pérdida

La ausencia es una constante en la vida y, por tanto, en el tejido literario que se viene describiendo. La importancia de los parentescos en la literatura de Martín Gaite se relaciona frecuentemente con la impronta de la pérdida. Cuando escribió *Las ataduras*, la autora había perdido con pocos meses a su primer hijo, Miguel. La muerte de sus padres coincide con la publicación de *El cuarto de atrás*. La desaparición de Marta ocurre en el transcurso de la escritura de *El pastel del diablo* (González Couso, 2009a). El proceso de duelo la conduce a su reinvención como novelista en *Caperucita en Manhattan*. (Teruel, 2006; González Couso, 2010b). La muerte nos detiene, nos cambia. La pérdida de los amigos, de los familiares nos agrieta. La rareza de vivir, la búsqueda de la libertad unida al miedo hacia ella, pasa a ser una reflexión constante de sus

personajes. Con estas palabras se refería la escritora al duelo que cambió el rumbo biográfico y, por tanto, narrativo de Martín Gaite (Calvi, 1990, 171):

Yo soy por sangre de madre gallega, entonces hay una corriente subterránea, muy poco visible, muy relacionada con las leyendas, la magia, etc., que aflora poco porque a mí no me gusta cargar las tintas. (...) Hay premoniciones raras; por ejemplo, el cuento de la niña Sorpresa (*El pastel del diablo*, n.d.r.) es el último cuento que escribí antes de irme a Chicago; me fui por cuatro meses, desde setiembre del año 84. Me acuerdo que mi hija, cuando estaba yo terminando de escribir ese cuento antes de irme, me decía: «Pero, ¿qué te está pasando, que no haces la maleta ni nada? ¿Cómo estás con ese cuento?», y yo, «pues nada, que lo tengo que terminar antes de irme». Lo había escrito en un estado de absoluto trance, y es como la preparación para la soledad más total. Cuando vine de Chicago en diciembre, mi hija ya estaba enferma; murió en abril del año 85: es el primer libro mío que ella no leyó.

En estas páginas redescubiertas que anteceden, hay también una promesa a mamá. Un amargo deseo ardiente: escribir *Cuenta pendiente* para ella, para contárselo a ella [...], y yo de repente saco allí a relucir el sueño que acababa de soñar y fue como un homenaje a la meiga orensana en New York, ya ves tú qué propio. Y por ahí enlazaría lo de que ese día vi claro el libro, y meter los decorados neoyorkinos, y mi situación posterior [...] (*Cuaderno de todo* 33; Martín Gaite, 2003, 751).

Temor a la madurez. Vuelta a los orígenes irracionales del mito. Los buenos cuentos deben dar meras indicaciones solapadas que acrecientan la sed de entender por cuenta propia, que meten en el torbellino de la vida (*Cuaderno de todo* 34; Martín Gaite, 2003, 762).

Los paratextos

Muchas de sus obras han sido precedidas por un texto donde Martín Gaite aclara las circunstancias de su proceso de escritura. En algún caso resulta necesario por la amplitud

cronológica misma en la gestación de la obra, como ocurre en *La Reina de las Nieves*. Aunque en otras no suceda así, deja constancia de modificaciones introducidas en el texto, como manifiesta en *Ritmo lento*. Sus conferencias aluden también a los procesos de escritura de algunas obras y ofrecen claves biográficas para su interpretación, como en ocasiones se brindan estos prólogos escritos a obras de otros autores, clásicos o contemporáneos.

Los títulos de sus novelas, desde *Entre visillos* a *Los parentescos*, informan de los grandes temas de su poética. Las dedicatorias dan cuenta de situaciones, como analizaré bajo el epígrafe «Lirismo» (Hermoso, 2018).

La indicación de lugares y fechas al final de sus textos informan del inicio y fin del proceso de escritura, lo que permite establecer los tiempos de su taller de escritora (Calvi, 2007).

El proyecto comunicativo de Carmen Martín Gaite

La obra de Carmen Martín Gaite es, ante todo, un proyecto comunicativo. En cuanto a la cronología histórica que ha correspondido a su biografía, su intención ha transitado diversas etapas.

El testimonio generacional de sus cuentos y primeras novelas responden a una estética neorrealista en que el componente humano, la vida en provincias y los seres desvalidos de la posguerra conforman su mensaje. Los referentes en este momento de su trayectoria fueron Pío Baroja, Carmen Laforet y su amigo y contemporáneo Ignacio Aldecoa (González Couso, 2024).

Aunque *El balneario* y *Las ataduras* ya anuncian una intención de experimentación formal, esta llega a su plenitud con *Ritmo lento*, cuya trascendencia fue encubierta tras el impacto de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, y la irrupción del boom hispanoamericano con *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa (Brown, 1982).

A partir de *Retahílas*, el interés por la eficacia comunicativa desde la novela se hace patente en todas sus narraciones (Suñén, 1975; Durán, 1981; Martinell Gifre, 1981-82, 2005; Gullón, 1983; Navajas, 1985; Collins, 2003; Craigh Kuhn, 2014; Aladro Vico y Quintana Cocolina, 2025).

Ficción, ensayo y traducción constituyen diversas perspectivas de estudio que nos acercan a una mujer lectora y escritora. Estas se cruzan y entremezclan, esto es, se tejen, creando un universo literario singular. Ha escrito ensayos sobre temas históricos y literarios; prólogos a clásicos y contemporáneos; artículos periodísticos; ha sido conferenciente, faceta en que demostró sus dotes como actriz al igual que en diversos cameos en largometrajes y series de televisión; ha elaborado guiones para la pequeña y gran pantalla. Sus traducciones contribuyeron a la introducción del neorrealismo italiano en España, a la revisión de los cuentos tradicionales y a la valoración de la escritura femenina. El zurcido de géneros, formas y contenidos contribuye a que el interlocutor reciba un texto sin categorizarlo, como un resultado comunicativo. Así, sus ensayos se dotan de un estilo narrativo, como ocurre en *Macanaz* o los *Usos amorosos*. Sus novelas cuentan con personajes históricos, como en *Lo raro es vivir*. La narración como reflexión teórica es objeto de trabajos ensayísticos como *El cuento de nunca acabar* (Rueda, 1992; Bizzarri, 2002; Rolón Collazo, 2002; Fernández y Hermosilla, 2004; Bautista Botello, 2008, 2019; Beltrán Almería, 2012; Peña, 2012; Álvarez Valdés, 2013; Fernández Hoyos, 2012, 2014; Gustrán Loscos, 2014; Mateu Mur, 2014; Brown, 2015b; Fuentes del Río, 2018, 2021). Miss Lunatic ofrece una reflexión de corte ensayístico en su conversación con el comisario O'Connor en *Caperucita en Manhattan*:

Para mí vivir es no tener prisa, contemplar las cosas, prestar oído a las cuitas ajenas, sentir curiosidad y compasión, no decir mentiras, compartir con los vivos un vaso de vino o un trozo de pan, acordarse con orgullo de la lección de los muertos, no permitir que nos humillen o nos engañen, no contestar que sí ni que no sin haber contado antes hasta cien como hacía el Pato Donald... Vivir es saber estar solo para aprender a estar en compañía, y vivir es explicarse y llorar... y vivir es reírse... He conocido a mucha gente a lo largo de mi vida, comisario, y créame, en nombre de ganar dinero para vivir, se lo toman tan en serio que se olvidan de vivir (*Caperucita en Manhattan*; Martín Gaite, 1992, 92).

El arte de vivir es tema de fragmentos bien conocidos como los siguientes de *Lo raro es vivir* y *Nubosidad variable*, respectivamente:

Es que todo es muy raro, en cuanto te fijas un poco. Lo raro es vivir. Que estemos aquí sentados, que hablamos y se nos oiga, poner una frase detrás de otra sin mirar ningún libro, que no nos duela nada, que lo que bebemos entre por el camino que es y sepa cuando tiene que torcer, que nos alimente el aire y a otros ya no, que según el antojo de las vísceras nos den ganas de hacer una cosa o la contraria y que de esas ganas dependa a lo mejor el destino, es mucho a la vez, tú, no se abarca, y lo más raro es que lo encontramos normal (*Lo raro es vivir*; Martín Gaite, 1996, 73).

Pensé mucho en la poca importancia que le damos al ejercicio inadvertido, tenaz y preciso que se traen los pulmones para alimentarnos de aire. Todo —el ritmo del cuerpo, la mirada, las ideas, los gestos y palabras— depende de esa oxigenación. Pero incluso en aquel momento, cuando lo estaba pensando angustiada, lo pensaba desde el privilegio de respirar yo. Y siempre es así. (*Nubosidad variable*; Martín Gaite, 1992, 134).

La familia ha constituido el tema de numerosas disertaciones en su narrativa. La novela de publicación póstuma *Los parentescos* es un último y claro ejemplo:

En cambio, dentro de los parentescos, el de la abuela era el más fácil de entender, en todos los cuentos salía una, o un abuelo, los padres de los padres del niño. Se pueden haber muerto, pero han existido, y han dejado marca. Sale a su madre o a su abuelo es una cosa que te entra en la cabeza enseguida. Y se dice mucho (*Los parentescos*; Martín Gaite, 2001, 101).

Las reflexiones de David Fuente en *Ritmo lento* son indicio de un pensamiento profundo sobre lo cotidiano:

Ya he caído en hablar de mis cosas y no me puedo parar; pero antes de seguir, diré para mi descargo que no le doy valor a lo que cuento por tener relación con mi historia personal, sino en cuanto que estos hechos privados tejen el proceso que me ha traído a mirar y entender las cosas de una determinada manera (*Ritmo lento*; Martín Gaite, 2007, 201).

Esta novela también refleja el histórico tema predilecto de la autora, el siglo XVIII:

—Un crítico como el Vasari, que no era ningún tonto —aclaré yo—, hizo tapar con cal en el siglo XVIII muchas pinturas de Giotto, que otros siglos posteriores valorizaron y otros más adelante volverán a depreciar. Es una lección, me parece, bastante elocuente (*Ritmo lento*; Martín Gaite, 2007, 341).

En su trabajo íntegramente dedicado a aquel momento histórico a través de sus *Usos amorosos* se advierte, por otra parte, su intención y estilo narrativos:

No sé si resistir a la tentación de consignar aquí los motivos de mi vinculación con este tema del amor en el siglo XVIII, bajo cuyas fluctuaciones, modalidades y lenguaje me atrevo a afirmar que pueden descubrirse las raíces de la crisis matrimonial en España [...]. Y quiero, antes de nada, dar ciertas referencias que atañen a mi evolución personal como lectora y espectadora de las cosas pasadas y presentes (*Usos amorosos del XVIII en España*; Martín Gaite, 1981, XIII).

Del mismo modo procede en su elocuente texto sobre las costumbres populares y cotidianas de la posguerra:

Siempre que el hombre ha dirigido su interés hacia cualquier época del pasado y tratado de orientarse en ella, como quien se abre camino a tientas por una habitación oscura, se ha sentido un tanto insatisfecho en su curiosidad con los datos que le proporcionan las reseñas de batallas, contiendas religiosas, gestiones diplomáticas, motines,

precios del trigo o cambios de dinastía, por muy convincente y bien ordenada que se le ofrezca la crónica de estos acontecimientos fluctuantes. Y se ha preguntado en algún momento: «Pero bueno, esa gente que iba a la guerra, que se aglomeraba en las iglesias y en las manifestaciones, ¿cómo era en realidad? ¿cómo se relacionaba y se vestía, qué echaba de menos, con arreglo a qué cánones se amaba? Y, sobre todo, ¿cuáles eran las normas que presidían su educación?» (*Usos amorosos de la posguerra española*; Martín Gaite, 1987, 11).

Su afán de curiosidad histórica se halla íntimamente relacionado a la hora de contar las vidas de personajes históricos con el carácter narrativo y el uso de un lenguaje cercano a su posible y buscado interlocutor. Así comienza su larga investigación sobre *otro paciente de la Inquisición*:

Cuando nació Macanaz, en 1670, el reinado de Carlos II ya llevaba cinco años ensayándose bajo la tutela de su madre, Mariana de Austria; y a lo largo de otros treinta, es decir, hasta la muerte del rey, en 1700, Macanaz creció y estudió en el seno de lo que se ha llamado en España el antiguo régimen. Tanto los signos de esterilidad de aquel rey enfermizo con el que se agotaba la dinastía de los Austrias, como la ruina y decadencia de la monarquía, eran síntomas de un mal que venía gestándose desde antiguo: lacras ya difíciles de encubrir (*Macanaz, otro paciente de la Inquisición*; Martín Gaite, 1982, 19).

O su ensayo sobre el *Conde de Guadalhorce*:

En el lapso de tiempo transcurrido desde el nacimiento de Rafael Benjumea Burín, primer conde de Guadalhorce, hasta este mes de julio de 1976 en que he sido invitada a evocar, con motivo de su primer centenario, la figura del extraordinario ingeniero andaluz que llegó a ser Ministro de Fomento con Primo de Rivera, la aportación de los técnicos españoles a un pueblo como el nuestro, que tanto como aprender a convivir necesita puente, techo y suelo para vivir, ha sido fundamental y tal vez no lo

suficientemente apreciada (*El Conde de Guadalhorce, su época y su labor*, Martín Gaite, 1977, 9).

Carmen Martín Gaite ha diseñado un proyecto literario que consistió en explorar distintas posibilidades comunicativas a través de sus obras. *La búsqueda de interlocutor* es, además de un conjunto de ensayos, el objetivo pretendido respecto del hecho literario. Se escribe para comunicar, para trascender, para invitar a salir indemnes de la vida que nos ha tocado en suerte. Y ahí se encuentra el respeto y el «látigo de su vocación». Este ha sido el título con que prologó la novela *Nuestros ayeres*, de Natalia Ginzburg, de cuyas líneas se extrae la definición de su vocación literaria:

En la peculiaridad de esa mirada que recoge y cose los jirones está precisamente el secreto de la vitalidad creativa de la autora, y también de su capacidad para elevar el «tono menor» a categoría universal [...]. No dejará de filtrar el aire, añado yo, pero sí la piedad, el desconcierto y la grandeza de los seres humildes que padecen un destino cruel sin entenderlo, como hojas del viento del azar. (Prólogo a Ginzburg; Martín Gaite, 1996, 20).

A través de sus ensayos, traducciones, conferencias, prólogos y, por supuesto, novelas y cuentos, ha explorado estrategias de comunicación. Como ilustración, veamos la aportación que suponen algunas de sus novelas: el diario en *Entre visillos*; la introspección en *Ritmo lento*; la conversación en *Retahílas*; la metaliteratura en *El cuarto de atrás*, *Caperucita en Manhattan* y *La Reina de las Nieves*; el modo epistolar en *Nubosidad variable*; la incursión en el ensayo en *Lo raro es vivir*; la escritura cinematográfica en *Irse de casa* (un texto profuso en planos y secuencias impregnadas de lo visual); el relato de Baltasar en *Los parentescos*. El reflejo de la situación comunicativa entre autor y lector, entre lector y personaje, constituye la capacidad de empatizar con el otro que consiguen los textos de Gaite (Quintana Cocolina, 2022; González Couso, 2023a).

Lirismo

Entendido como llamada oapelación directa a la emoción del receptor, el lirismo impregna toda la producción de Martín Gaite. Las dedicatorias constituyen un primer ejemplo. Consideremos la que sitúa al frente de *Las ataduras*, en que se puede apreciar el vínculo familiar y afectivo que la une a sus padres: «A mi padre, abnegado y tenaz. A mi madre, que nunca me forzó a ninguna cosa, que parecía que no me estaba enseñando nada». En su ensayo *Usos amorosos del XVIII en España* escribió: «Para Rafael, que me enseñó a habitar la soledad y a no ser una señora». En esta dedicatoria, evoca la ausencia amorosa y el aprendizaje vital extraído de ella. La pérdida dolorosa de la que no pudo desprenderte se fijó al inicio de *Nubosidad variable*: «Para el alma que ella dejó de guardia permanente, como una lucecita encendida, en mi casa, en mi cuerpo y en el nombre por el que ella me llamaba».

Además de sus poemas, conjunto cuantitativamente breve, aunque escrito de manera regular en su trayectoria, Martín Gaite había dedicado parte de su investigación a la lírica galaicoportuguesa. De lo que habría de constituir su tesis doctoral, quedó la publicación de la antología *Ocho siglos de poesía gallega*. Recuerda en el prólogo a su libro *Poemas*, editado póstumamente por Alberto Pérez, su precoz querencia a la escritura de versos:

Recuerdo mis veraneos de adolescencia en la aldea de Piñor, cerca de Orense, la cuna de mi madre. Allí, subida a los riscos o perdida por el monte, inventé muchos poemas [...]. A pesar de que bastante temprano [...], traspuse con empeño decidido el umbral de la prosa [...], el vicio de anotar alguna impresión de esas que caen del cielo como un rayo y estremecen todo nuestro ser no desapareció por completo, ni le cerré la puerta a aquellas fugaces visitas de la poesía (*Poemas*; Martín Gaite, 2000, 15-16).

El lirismo se advierte también en enunciados breves de sus obras que podrían extraerse como máximas con un mensaje o una estética específicos referidas a grandes temas suyos como la

infancia, los parentescos, la memoria asociada a objetos y lugares y la muerte o los paisajes literarios que han conformado su mundo de ficción (Martinell, 1996).

Mediante el uso de la comparación y personificación alude en *Retahílas* a la importancia de la casa:

Son como las arrugas de la cara las grietas de una casa, que existen cuando empiezan a importar (*Retahílas*; Martín Gaite; 1979, 103-104).

Las nubes, origen de su vocación infantil por la escritura⁴, se convierten en imagen recurrente de su oficio literario. Afirma Mariana en *Nubosidad variable*:

Tú me señalaste sin hablar un grupo de nubes doradas que se dibujaban sobre los peñascos. Que me acariciase con el aire, que estaba lleno de ángeles (*Nubosidad variable*; Martín Gaite, 1992, 124).

Porque a nuestra edad, Sofía, pocas cosas ni placenteras ni angustiosas se pueden realmente compartir. Y el amor, claro, menos que ninguna. Por eso le da tanto gusto a la literatura. Te decía antes que mi patria es la escritura. Algún día, te invitaré a visitarla (*Nubosidad variable*; Martín Gaite, 1992, 135).

En *Los parentescos*, las alusiones más simples, refieren realidades complejas observadas y expresadas desde el punto de vista infantil de Baltasar:

No hay cosa más rara que el destino de las personas (*Los parentescos*; Martín Gaite, 2001, 51).

⁴ La intuición que relaciona las nubes con el proceso de escritura es un tema recurrente en la obra de Martín Gaite. En *El cuento de nunca acabar*, leemos: «Así, con los ojos fijos en la transformación de las nubes y presa de una excitada desazón, escuché por primera vez la lectura de aquel texto que estaba condenada a entender y apreciar debidamente» (Martín Gaite, 2009, 147).

Para mí la fonética es «el aire que suena», por eso también hablaban los árboles y el río sacudidos por la tormenta (*Los parentescos*; Martín Gaite, 2001, 56).

Fue como arrancar a volar, como un viaje en globo. Mudar de piel (*Los parentescos*; Martín Gaite, 2001, 70).

No sé si duró mucho o poco aquella función. Algunas veces, cuando me acuerdo, creo que muchísimo. Otras, que nada, lo que tarda en mudar de color una nube (*Los parentescos*; Martín Gaite, 2001, 73).

Nunca te enteras desde cuándo han entrado a hacer nido las sospechas en ese hueco donde se esconden los miedos (*Los parentescos*; Martín Gaite, 2001, 101).

Entre ellas, el universo literario se ve reflejado en esta última novela, en que se evocan la importancia de los libros y la memoria del lugar que había conformado la infancia de la escritora. La mirada del niño aproxima al lector al mundo adánico observado desde la eternidad que ofrece la perspectiva de su madurez narrativa:

De todos los libros que nos rodean pueden saltarnos a la cara las historias que se nos pegan a la piel capaces de convertirse en verdad (*Los parentescos*; Martín Gaite, 2001, 188).

Me gustaba Galicia, te entra sin ruido y te moja el alma (*Los parentescos*; Martín Gaite, 2001, 231-232).

El mundo de la narración se entrelazaba con otros ámbitos artísticos en las imágenes literarias desde su primera novela extensa *Entre visillos*:

Contó historias viejas que se quedaban como dibujadas en la pared (*Entre visillos*; Martín Gaite, 1984, 100).

Las descripciones son un ejemplo de lirismo en la caracterización de lugares, personajes o situaciones. Evocadoras

cuando se trata de cuestiones que remiten a su biografía, escondida o al descubierto; impresionistas en otras ocasiones. La paleta cromática que hace referencia a paisajes y momentos del día con su diversa iluminación y la presencia de las nubes son una constante. Así visualiza Salamanca quien lee *Entre visillos*:

La ciudad me parecía muy hermosa y excitante en su paz, hecha de trozos de todas las ciudades hermosas que había conocido. Me apoyé un rato bastante largo en la barandilla de piedra del Puente y me estuve allí, con los ojos medio cerrados, el sol en la nuca, oyendo los gritos de unos niños que se bañaban en la aceña. Luego me entró sueño y quise ir a tumbarme un rato en la orilla del río, donde estaban paradas las barcas cuadradas que sacaban arena [...]. Encontrar a Elvira era igual que ver la torre de la Catedral de color tostado y azul dentro del río, igual que ir bajando con cuidado aquella cuesta, y sentir el ruido de un coche en la carretera (*Entre visillos*; Martín Gaite, 1984, 104-105).

En una cronología no muy distante, el narrador de *Las ataduras* veía a través de los ojos de Alina, desde la altura, la ciudad evocadora del verano:

¡Qué cosa era la ciudad, vista desde allí arriba! A partir de la gran piedra plana, donde se sentaban, descendía casi verticalmente la maleza, mezclándose con árboles, piedras, cultivos en un desnivel vertiginoso, y las casas de Orense, la Catedral, el río, estaban en el hondón de todo aquello; caían allí los ojos sin transición y se olvidaban del camino y de la distancia (*Cuentos completos*; Martín Gaite, 1998, 107).

En el pórtico ya citado a su última versión de *Poemas*, Martín Gaite nos ofrece el emotivo recuerdo de un paisaje de infancia:

A aquella naturaleza agreste que barría las nubes y las normas, y que daba a elegir entre muchos senderos misteriosos, incitaba a la aventura, al peligro y al gusto por el escondite (*Poemas*; Martín Gaite, 2001, 15).

De un modo similar, años antes, se había presentado a su alumnado americano. En su «Bosquejo autobiográfico» dejaba constancia de las impresiones sobre aquel paisaje:

Es una aldea en la montaña, donde también mi madre había pasado los veranos de su infancia y donde mi abuelo Javier había mandado construir una casa muy bonita con jardín y huerta, junto al camino. (...) Las temporadas pasadas allí fueron definitivas para mi vinculación con Galicia, que siempre he considerado como mi segunda patria. [...] Me volví indómita y poco melindrosa, trepé a los árboles y a las peñas, [...] me hice amiga de los niños de la aldea, asistí a procesiones y romerías, y —ya un poco mayor— allí aprendí a bailar, tuve mis primeros escarceos amorosos y escribí mis primeros versos. San Lorenzo de Piñor significa para mí la esencia misma de la juventud y de la libertad (*Agua pasada*; Martín Gaite, 1993, 13-14).

La escritura epistolar de *Nubosidad variable* ofrece descripciones cuya visión se muestra «desde la ventana»:

Está anocheciendo y te escribo sentada en un compartimento de coche-cama, mientras al otro lado de la ventanilla se suceden barriadas modestas, cementerios de coches, huertas, fábricas, desmontes, vertederos de basura y chatarra y esos grupos de chabolas que se van desplazando cada día más allá, propagándose como los labios de una llaga, a medida que los especuladores con sus excavadoras hacen batirse en retirada a la miseria del extrarradio, como si quisieran negarle la existencia y apartarla de su vista. El sol se estaba poniendo justo al salir de la estación de Atocha, pero todavía quedan sobre las nubes oscurecidas algunos resplandores de color naranja (*Nubosidad variable*; Martín Gaite, 1992, 47).

El misterio que ocultan las nubes es recurrente en la mirada de los niños. Así lo expresa Baltasar en *Los parentescos*:

Yo seguía distraído, asomado a un balcón de la plaza mayor de Segovia, mirando pasar las nubes del rosa al

acero y desaparecer detrás de la catedral; aquellas nubes alimentaban mis enigmas (*Los parentescos*; Martín Gaite, 2001, 38).

El rastro del verano, asociado siempre a la infancia en la biografía de Carmen Martín Gaite que evocaba la Eulalia de Retahílas, es también una meta para el protagonista de *Los parentescos*:

Si no hubiera llevado conmigo el cuaderno que me vendió el tío de Isidoro, de aquella temporada en el campamento de verano quedarían pocos rastros. Pero lo llevé. Tiene sobre todo dibujos y al mirarlos recupero el olor de los pinos, la voz de un chico que aparece tocando la guitarra, el ruido de la lluvia que a veces caía mansa y oblicua entre el pinar y la playa, paseos montaña arriba, un cangrejo en una roca, y aquel consuelo creciente de bañarme en el mar, de cansarme, de dormir; de no oponer resistencia a la caricia del olvido (*Los parentescos*; Martín Gaite, 2001, 230).

Entre visillos da cuenta de la luz de una ciudad de provincias en un momento gris de la Historia de España. Como contrapunto, el narrador escoge la luz mejor del día:

Allí, desde el portal, se veían unas nubes rosa al final de la calle, y era la hora más alegre y de mejor luz, el sol sin ponerse todavía igual que primavera (*Entre visillos*; Martín Gaite, 1984, 144).

Empezaba a ponerse oscuro y el cielo estaba quieto, como tiznado de carbón. Parecía que por aquellos tizones iba a bajar la noche a inundarlo todo. Ladró un perro en la otra orilla del río (*Entre visillos*; Martín Gaite, 1984, 72-73).

Irse de casa supone un contraste cronológico y espacial con *Entre visillos*. Son la primera y la última novela publicadas en vida de la escritora (Cruz-Cámarra, 2019; Guardiola, 2019). Así describe la luz y la lluvia desde el lejano Manhattan en que vive Amparo

Miranda como contrapartida de la soledad que manifestaba la ciudad provinciana a que había llegado el profesor Klein:

Durante la tercera semana de agosto, descargaron sobre Manhattan varias tormentas que, al cesar de golpe, volvían más imprevisto el sesgo de una tarde ya de por sí discutible. Solía ocurrir siempre a la misma hora, poco antes de ponerse el sol. Había unos instantes de silencio, mientras los transeúntes cerraban los paraguas, y algunos con gesto incrédulo se atrevían a mirar hacia arriba. Coronando las altas paredes que encajonaban sus mudanzas, aquella bóveda ficticia se rasgaba en charcos de claridad intempestiva, y salían de la nada a chapotear en ellos manadas de bisontes azules pariéndose unos a otros a ritmo de vértigo. Sus fauces despedían volutas de aliento rojo y entrecortado, nubes de orgasmo rotas contra el agudo filo de los edificios (*Irse de casa*, Martín Gaite, 1998, 11).

La pérdida ligada al lugar es un motivo reiterado en las novelas de Martín Gaite. En las «novelas de Piñor» (González Couso, 2023^a, 2023b), la subida a la cima de una montaña como señal de búsqueda de la libertad e independencia se contrarresta con el simbolismo del descenso en clara alusión a la muerte, inseparable del momento en que declina el día. De esta asociación al espacio leemos como ejemplo de las novelas de los noventa este fragmento de *Lo raro es vivir*:

Por aquellos primeros días de julio, mientras esperaba la llamada del hombre alto, pensaba mucho en la muerte. Pero de una manera sorda y abstracta, a modo de tamborileo persistente que no dejaba de sonar a pesar mío, un telón de fondo con dibujos que los faraones encargaron para conmemorar a sus muertos. Lo que más me extrañaba era haberme acostumbrado tan pronto a pensar en mi madre como en alguien que nunca más pasaría calor en verano ni se asomaría de noche a mirar las azoteas de Madrid, tan perteneciente al pasado como Vidal y Villalba (*Lo raro es vivir*, Martín Gaite, 1996, 53).

Los diálogos constituyen una secuencia textual que aporta lirismo en muchas ocasiones. El gusto de Carmen Martín Gaite

por deambular, callejear, observar y nutrirse de la realidad del entorno, incluida la lengua que oye de los transeúntes, de los viajeros en el autobús o en el metro tiene su reflejo en las conversaciones que se producen entre sus personajes. La propia autora afirmó: «incluso, y no es vanidad, está presente el sentido del humor, algo en lo que muchas veces mis críticos no han reparado. Suelo intercalar, cuando la lectura se hace más profunda, lo que llamo conversaciones liberadoras, algo así como mi marca, que mueven a la sonrisa o a la risa»⁵. Se trata de un sentido del humor que, además deja un poso de melancolía por los recuerdos que suscitan dichas intervenciones. Un ejemplo de ello es el capítulo segundo de su novela *Irse de casa*, en que podemos visualizar un resquicio del mundo de *Entre visillos* muchos años después, en el fugaz viaje que la protagonista, Amparo Miranda, realiza desde su experiencia neoyorkina.

En el siguiente texto de *Ritmo lento*, observamos cómo los personajes expresan sus sentimientos a través de la conversación:

—David, te quiero, te quiero —dijo abrazándose contra mí. Tampoco sabía entonces que decir «te quiero» es como poner la firma y la rúbrica al pie de una situación accidental para convertirla en contrato de duración indefinida. Por eso le dije también yo, mientras le separaba el rostro de mí, y besaba sus ojos salados de llanto.

—Yo también te quiero (*Ritmo lento*; Martín Gaite, 2007, 102).

En *Entre visillos*, los personajes nos hacen saber en su diálogo la sensación de tedio que provoca en ellos la ciudad.

—Me llamo Emilio del Yerro —se presentó deteniéndose un momento para alargarme la mano—. Suelo tener bastante tiempo libre y me molesta que se aburra la gente que viene aquí. Si quiere usted, podemos ser amigos. Mejor dicho, si quieres. Te voy a tutear.

—Sí, claro. Yo me llamo Pablo Klein.

⁵ Declaraciones a Trinidad de León-Sotelo con motivo de la publicación de *Irse de casa* en una entrevista realizada para *ABC*, publicada el 22 de mayo de 1998, 57.

—Parece que te vas a quedar aquí este invierno, ¿no?

—Creo que sí. Depende.

—Sí, ya le he oído a Teo. Seguro que te quedas. Pues esto es aburrido para uno que llega nuevo, pero ya sabes, pasa como en todas partes, en cuanto te ambientas, lo puedes pasar estupendo. Dentro, claro está, de la limitación de una capital de provincia.

Le dije que yo no me solía aburrir en los sitios y él me cortó con viveza (*Entre visillos*; Martín Gaite, 1984, 48).

Pablo y Elvira descubren en *Entre visillos* su interior a través de miradas diversas. El lenguaje es la base de su modo de sentir, la manera más exacta de aproximarse al conocimiento del otro:

—No sé cómo explicarle —se defendió ella—. Yo, por ejemplo, hoy aquí, lejos de la gente y de las circunstancias que me atan, me olvido del cuerpo, no me pesa, sería capaz de volar; pero en cuanto me ponga de pie y eche a andar hacia casa se me vendrá todo el recuerdo de mi limitación, eso quiero decir, ¿lo entiende?

—Sí, ya lo entiendo.

—¿Entonces?

—Nada.

—¿Por qué ha dicho que no hay alma?

—Pero, mujer, si yo no he dicho exactamente eso.

—Sí, lo ha dicho.

—Además es lo mismo. Es cuestión de palabras. También yo estoy más a gusto aquí tumbado en este momento y no me acuerdo de ninguna cosa.

—Pero le parece ridículo lo que digo yo —se revolvió—. Se ríe; dentro de usted lo juzga (*Entre visillos*; Martín Gaite, 1984, 106-107).

En la misma novela, Pablo Klein oye la conversación entre Yoni y Federico. La ternura dialéctica se combina en este caso con el empleo de la ironía:

De Elvira Domínguez volví a oír hablar en una de estas reuniones. Me enteré de que pintaba y de que Yoni la admiraba mucho por su falta de prejuicios. Se lo estaba

explicando con mucho entusiasmo a otro chico que no la conocía mientras le preparaba un cóctel en el bar. Yo estaba sentado cerca y les oí. Le dijo Yoni que era una de las pocas chicas iguales a un amigo.

—Como tú, o como otro.

El amigo se echó a reír.

—Se lo cuentas a quien quieras. Eso de la amistad entre hombre y mujer, ya no sale ni en el teatro (*Entre visillos*; Martín Gaite, 1984, 104).

Luisa y Jaime, en *Fragmentos de interior*, establecen un vínculo con la literatura mediante el irónico humor del varón hacia la ingenua joven:

—¿Con Melibea te confundí? ¡Qué divertido! Pues mira, no estaba tan borracho, ya ves.

—¿Quién es? —preguntó Luisa en un arranque súbito.

Pero en seguida se avergonzó de su curiosidad y consideró que su pregunta podía haber sido inoportuna. Bajó la cabeza un poco turbada.

—¿Melibea? La enamorada más grande de todos los tiempos.

Notó que los dedos de él empezaban a acariciarle el pelo y eso aumentó su turbación.

—¿Es guapa? —preguntó de una forma casi inconsciente, por decir algo.

—No sé, yo nunca la he visto, pero creo que se debía parecer bastante a tí. Porque tú seguro que estás enamorada (*Fragmentos de interior*; Martín Gaite, 2001, 129).

La gestualidad es percibida en un interesante juego de perspectivas. Máximo y Baltasar, en *Los parentescos*, intercambian impresiones simbólicas. Las emociones que siente el niño ante el nuevo horizonte que le proporciona el actor crea en el interlocutor real, el lector, el mismo efecto visual que experimenta Baltita en el plano de la ficción:

—¿A tí te gustaría quedarte un poco con nosotros y que te enseñaran los muñecos de cerca? Es temprano, no te querrás ir a casa.

Debí poner un gesto tal de alegría que el señor mayor dijo:

—Hay preguntas que se responden con la cara.
Anda, ven conmigo. Tienes hocico de hurón.

Y me aupó en brazos al escenario.

—Ya estás en la otra orilla. Bienvenido.

Y antes de ponerme en el suelo, me dio un beso
(*Los parentescos*; Martín Gaite, 2001, 74-75).

En esta novela, Carmen Martín Gaite nos hace partícipes de la evolución del niño y de su temprana curiosidad, de su admiración por la literatura bajo la metáfora de la libélula, cuya etimología (equivalente lingüístico a la infancia de las palabras) podría referirse a un *librillo*:

—¿A ti te gusta venir con nosotros, ¿no?

—Sí.

—Aunque te hagamos poco caso?

—Me da igual.

—Pues no se hable más. Solo te pongo una condición. ¿Sabes lo que es una condición?

—Sí, por los cuentos —digo.

Y cruzo los dedos para pedir que no sea difícil.

Bruno palpa los bultos que se marcan en la mochila a su espalda.

—Ella va aquí dentro, ¿sabes? Te va a oír, aunque esté dormida. Intenta llamarla. ¡Libélula!

—Li-be-la —digo.

—Bueno, te has comido una ele. No sé si le importará. Tiene tres.

—Pero dos alas.

—Eso es verdad [...] (*Los parentescos*; Martín Gaite, 2001, 91).

Olimpia dialoga con la nada que la rodea en *Irse de casa*. Es una forma de conocimiento propio desde la retórica de la conversación consigo misma. El lenguaje se muestra en Martín Gaite como la herramienta más sensible para dar cuenta de cualquier realidad:

Le gustaba hablar con el silencio. Un vicio antiguo de niña rica, caprichosa y sedienta, imaginarse interlocutores voraces y estimulantes. (...)

—Ahora sí, a despertar. Al mareo de tierra de todos los desembarcos. Porque lo barrunto. Todo lo que hemos hablado me parece un sueño.

—Lo es. En vivir de verdad apenas se encuentra una brizna de éxtasis tras largas caminatas por el yermo. No merece la pena sudar tanto si resulta que saltando esta raya entre el sol y la sombra ya estamos en el tren o en el barco que nos lleva al reino de la niebla. Por cierto, soy del norte, te lo dije, y siento desilusionarte pero mi barco no transita más que nieblas, también es niebla él mismo, por eso no te lo puedo describir. Dentro de unos instantes no lo veremos ni tú ni yo, se está esfumando como la sombra del padre de Hamlet... (*Irse de casa*; Martín Gaite, 1998, 121-127).

Irse de casa muestra una miniatura de la técnica desarrollada ampliamente en *Retabilas*. El segundo capítulo de la primera es una conversación que contribuye a caracterizar a las mujeres tradicionales de la pequeña ciudad a la que vuelve Amparo Miranda. Por medio de la conversación, se consigue un retrato de la sociedad anclada que todavía observaba «entre visillos» en contraste con la mirada de la diseñadora de modas que se había marchado a conocer lejanos y nuevos horizontes. Los guiños irónicos constituyen la base del diálogo:

—¿Quejarse? Todo lo contrario. Si es lo que te digo, que se las daba de princesa, junas ínfulas!...

—Y fuerza de voluntad también, como la madre, ¿o no llegó la señora Ramona a vestir a mucha gente principal y a entrar en las mejores casas, viniendo como venía de un pueblo, sin marido y con la niña chica, que no las conocía nadie? Las dos lo mismo, pumba, catapumba, plas, hasta que se situaron.

—Porque eran tacañísimas, y no iban más que a lo suyo, a ahorrar para largarse, y la madre más despegada todavía, lista, eso sí, como un rayo, no daba puntada sin hilo...

—Yo eso en una modista, si quieres que te diga la verdad, lo veo bien. Podían aprender las boutiques de

ahora, que todas las costuras se deshilachan y no hay botón que se sujeté firme ni dos días. Además, no sé vosotras, pero yo de coser me he aburrido, ni un jaretón soy capaz de sacar ni de poner una cremallera...

—Es que poner cremalleras es difícilísimo, hija (*Irse de casa*; Martín Gaite, 1998, 41-42).

El teatro ha formado parte del quehacer literario de Martín Gaite. Su interés por el mundo de la interpretación ha tenido también su correlato en textos como *A palo seco* y *La hermana pequeña*. De este último, extraemos un significativo diálogo de carácter metateatral:

LAURA. [...] Para hacer teatro bien hecho hay que acordarse de que se lleva la careta puesta. (Ríe, al ver su rostro enfadado.) Nada, que nunca serás un actor decente.

GONZALO. Ni quiero. No empecemos con el teatro; ¡qué tiene que ver el teatro ahora!

LAURA. Claro que tiene. Vivir es representar, hombre. ¿Crees que no estamos haciendo teatro ahora mismo?

GONZALO. ¡Tú lo estarás haciendo!

LAURA. Y tú. Tú lo haces peor, porque no te convences de que todo eso de los sentimientos entra en la farsa que va inventando uno. Pero si te convencieras, te saldría bien, como a mí. Y podrías hacer frases y oírlas sin sufrir ningún daño (*La hermana pequeña*; Martín Gaite, 1999, 33).

Coda. La rareza de escribir

Ha hecho referencia Martín Gaite, cuando analizaba la figura de Andrea en *Nada*, de Carmen Laforet, a «la chica rara». La rareza, entendida como singularidad, se zurce en la obra de nuestra escritora con el hilo de una intención comunicativa conformada con retales de la propia biografía, de la melancolía que suscita la pérdida o de la mirada femenina latente.

Carmen Martín Gaite ha sugerido que la literatura es un cauce para facilitar la vida y las relaciones humanas. Al margen de la categorización en géneros, su obra constituye una exploración

continua de las distintas estrategias que persiguen la eficacia del entendimiento, la manifestación de lo perdurable y el valor, en definitiva, que se otorga a la palabra. Todo ello descubre el abigarrado tejido que no es sino el resultado de una tenaz, virtuosa y sólida vocación.

No sé qué más puedo decir de mí. Tal vez que tengo buen carácter y que no soy derrotista: hasta en los momentos más negros trato de tener presente que siempre puede renacer la esperanza, mientras quede vida (*Agua pasada*; Martín Gaite, 1993, 24).

Martín Gaite ante la crítica: bibliografía selecta

La presente bibliografía incluye los principales números monográficos dedicados a la autora. Las revistas literarias *Ínsula* y *Espéculo* le han dedicado: AA.VV. (2011) y Aguirre (2000, 2014), respectivamente. La revista *Espéculo* comenzó siendo una página web dirigida por Joaquín María Aguirre y Emma Martinell que, desde el año 1998 y vinculada a la Universidad Complutense de Madrid, recogía artículos y trabajos bibliográficos sobre Carmen Martín Gaite. A partir de esta consideración surgen otros repertorios y estados de la cuestión que analizan los estudios críticos que se ocupan de la escritora: Martinell (1997), Jurado Morales (2004), Uxó (2004), Paatz (2005). La revista *Hispania* cuenta con su homenaje en Brown (2019). Por otra parte, han sido numerosos los volúmenes colectivos dedicados específicamente a la obra de Gaite: Servodidio y Wells (1983), Brown (1987), Glenn y Rolón (2003), Redondo (2004), Pérez-Abadín (2007), Sáiz y Herrero (2007), Womack y Wood (2011), Brown (2013), Teruel y Valcárcel (2014). Los diferentes artículos y capítulos pertenecientes a dichos monográficos son identificados mediante remisión abreviada a dichos volúmenes. En conjunto, estas referencias muestran el interés que la obra de Martín Gaite ha suscitado de un modo constante en el tiempo. Resulta necesaria una visión completa, en otro orden de cosas, dada la elusión bibliográfica que numerosos trabajos de conjunto y ediciones de obras manifiestan evitando las citas de importantes y oportunos libros y artículos.

Carmen Martín Gaite ha expresado en numerosas ocasiones que lo que ella habría querido que se conociese acerca de su vida, lo mostraba bajo el tamiz literario en sus obras. A pesar de ello, tras su muerte, se han publicado diversos intentos biográficos: Ciplijauskaité (2000), Cremades (2011), Velasco (2016), Teruel (2025). Entrelazados con su literatura, novelados o revelando datos muchas veces de dudoso interés, quizás lo interesante es que las distintas visiones contribuyan a que el lector pueda comprender los hechos clave que han marcado la trayectoria profesional de la autora. El primer manual de conjunto sobre la trayectoria narrativa es el de Jurado Morales (2003), si bien el interés por su cuentística ya había suscitado tres libros fundamentales: Puente (1994), Lluch (2000), Jurado Morales (2001). Entre las antologías existentes sobre Carmen Martín Gaite resultan de valioso interés las de Martinell (1995, 1999) pues han contado con la colaboración de la propia autora. Póstumamente se han publicado Moreiro (2002) y Teruel (2024).

En definitiva, se pretende con la siguiente relación proporcionar al interlocutor una bibliografía selecta que mostrará las líneas temáticas y formales que han interesado a la crítica en los diferentes momentos de su cronología:

AA. VV. (2011) *El legado de Carmen Martín Gaite*. Ínsula. 769-770.

AGUIRRE, Joaquín María. (ed.). (2014) *Carmen Martín Gaite: nuevas perspectivas*. Espéculo. Revista de Estudios Literarios. 52.

ALADRO VICO, Eva y Carmen Quintana Cocolina. (2025) «La teoría creadora y comunicativa de Carmen Martín Gaite en su contexto literario e histórico». *Historia y Comunicación Social*. 30. 1. 197-205.

ALAMEDA, Soledad. (1992) «Carmen Martín Gaite entre biombos». *El País Semanal*. Junio. 48-55.

ALBIAC BLANCO, María Dolores. (1992) «Carmen Martín Gaite: el arte de la palabra». *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*. 5. 2. 49-62.

ALBIAC BLANCO, María-Dolores. (2014) «Usos de la Razón, usos del sentimiento: Carmen Martín Gaite y el Siglo de las Luces». Teruel y Valcárcel, 2014, 175-190.

ALEMANY BAY, Carmen. (1990) *La novelística de Carmen Martín Gaite*. Salamanca. Diputación Provincial.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro. (2011) «Carmen Martín Gaite y el siglo XVIII español». *Ínsula*. 769-770. 20-24.

ÁLVAREZ VALADES, Josefa. (2003) «La voz poética de una novelista: Carmen Martín Gaite». *Actas del Congreso Internacional de la Asociación Coreana de Hispanistas*. María Ángeles Álvarez Martínez y María Soledad Villarrubia Zuñiga (eds.). Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá. 193-201.

ÁLVAREZ VALADES, Josefa. (2004) «La poesía en la clase de ELE: explotaciones didácticas de un par de poemas de Carmen Martín Gaite». *Revista Electrónica de Didáctica / Español Lengua Extranjera*. Número 0. Marzo.

ÁLVAREZ, Josefa. (2013) «Teaching the poems of *A rachas*: themes and forms». Brown, 2013, 181-192.

ÁLVAREZ, Toribio. (2018) «Políticas de la amistad: Carmen Martín Gaite a propósito de Ignacio Aldecoa». *Letras anómalas: estudios sobre textos y autores hispánicos más allá del canon*. José Luis Eugercios Arriero, Sergio García García, Manuel Piquerias Flores (coords.). Madrid. Universidad Autónoma de Madrid. 279-290.

AMELL, Alma (1991) «La sociedad como cárcel en los cuentos de Carmen Martín Gaite». *Letras de Deusto*. 21. 49. 123-129.

AMIGO TEJEDOR, Melisa. (2010) «Estudio de la fraseología en la novela de Carmen Martín Gaite *Entre visillos* y de su traducción francesa». *Paremia*. 19. 179-186.

AMIGO TEJEDOR, Melisa. (2011) «El registro coloquial de Carmen Martín Gaite en *Entre visillos*: problemas traductológicos de su versión francesa *À travers les persiennes* (I)». *Estudios de Traducción*. 1. 117-126.

AMIGO TEJEDOR, Melisa. (2018) «La atenuación en algunos diálogos de la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite. Incidencias semánticas y sintácticas de los errores en *A Travers les persiennes*, la traducción al francés». ELUA. IV.121-137.

ANDREU, Alicia G. (2002) «La Sección Femenina de la Falange en la obra de Carmen Martín Gaite: la popularidad de las novelas rosa en la posguerra española». *Revista de Estudios Hispánicos*. XXXVI. 1. 145-157.

BANGUESES COBELAS, Mary Cruz. (2010) *O Pazo de Piñor*. Ourense. Diputación Provincial. 2010.

BARTOLOMÉ, Esther. (1982) «El castillo de las tres murallas». *Quimera*. 20. 55.

BAUTISTA, Ester. (2008) «El dibujo y el collage en la narrativa de Carmen Martín Gaite». *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata. Universidad Nacional de La Plata. 1-9.

BAUTISTA, Ester. (2011) «Collages and narrative in Carmen Martín Gaite». Womack and Wood, 2011, 11-34.

BAUTISTA, Ester. (2014) «El punto de vista literario y visual: acercamientos a la pintura en la narrativa de Carmen Martín Gaite». *Carmen Martín Gaite: nuevas perspectivas. Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 52.70-79.

BAUTISTA, Ester. (2019) *Carmen Martín Gaite. Poetics, visual elements and space*. Cardiff. University of Wales Press.

BELLVER, Catherine G. (2003) «Gendered spaces: boundaries and border crossings in *Entre visillos*». Glenn y Rolón, 2003, 33-50.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. (2012) «El cuento maravilloso según Carmen Martín Gaite». En breve. *Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*. Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.). Madrid. Biblioteca Nueva. 55-64.

BERGER, Silvia. (1997) «La huella del tiempo y el retorno de lo pasado en la escritura fantástica de *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite». *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*. X. 2. 73-80.

BIZZARRI, Gabriele. (2002) «La comunicazione epistolare come metafora della scrittura in un romanzo di Carmen Martín Gaite ed uno di Antonio Tabucchi». *Cuadernos de Filología Italiana*. 9. 165-189.

BLACKWELL, Frieda H. (2013) «Teaching *Entre visillos* in its sociohistorical context». Brown, 2013 26-34.

BLANCO LÓPEZ DE LERMA, María-José. (2013) *Life-writing in Carmen Martín Gaite's Cuadernos de todo and her novels of the 90s*. Sheffield. Tamesis Woodbridge.

BLANCO RODRÍGUEZ, Luisa. (2002) «Carmen Martín Gaite y Galicia». *Romeral. Estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*. Inmaculada Báez y María Rosa Romero (eds.). Vigo. Universidad de Vigo. 271-283.

BLANCO RODRÍGUEZ, Luisa. (2007) «Galicia nalgunhas obras de Carmen Martín Gaite». *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península*. Helena González y M. Xesús Lama (eds.). Sada. Ediciós do Castro / Asociación Internacional de Estudios Galegos (AIEG) / Filoloxía Galega (Universitat de Barcelona). 507-517.

BLANCO, María José. (2009) «The feminism of an antifeminism in Carmen Martín Gaite's *Cuadernos de todo*», *Journal of Romance Studies*. 9. 1. 47-57.

BLANCO, María José. (2011) «Carmen Martín Gaite's *Cuadernos de todo*: a writer's diary / a writer's workshop». Womack y Wood, 2011, 233-258.

BLEJER ELDER, Daniella Bettina. (2007) «De la madriguera a la libertad: intertextualidad como subversión en *Caperucita en Manhattan*». *Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil*. 5. 9-23.

BORAU, José Luis. (2010) «Ajuste». González Couso, 2010, 11-13.

BORAU, José Luis. (2011) «¿Cuál es la diferencia?». *Ínsula*. 769-770. 37-42.

BROWN, Joan L. (1982) «*Tiempo de silencio* and *Ritmo lento*: pioneers of the New Social Novel in Spain». *Hispanic Review*. 50. 61-73.

BROWN, Joan L. (1983) «Martín Gaite's short stories, 1953-1974: the writer's workshop». *From fiction to metafiction: Essays in honour of*

Carmen Martín Gaite. M. Servodidio y M. L. Welles (eds.). Lincoln, Nebraska. The Society of Spanish and Spanish American Studies. 37-48.

BROWN, Joan L. (1987) *Secrets from de back room: the fiction of Carmen Martín Gaite*. Mississippi. University of Mississippi.

BROWN, Joan L. y Carmen Martín Gaite (1999) *Conversaciones creadoras*. Boston / New York. Houghton Mifflin Company [2.ª ed.].

BROWN, Joan L. (2011) «El libro de la fiebre». La prefiguración de una carrera literaria. *Ínsula*. 769-770. 4-8.

BROWN, Joan L. (ed.). (2013a) *Approaches to teaching the works of Carmen Martín Gaite*. New York. MLA.

BROWN, Joan L. (2013b) «*The Back Room*: teaching Translation, History, Literature and Culture». Brown, 2013, 89-100.

BROWN, Joan L. (2014) «Carmen Martín Gaite: los años americanos». José Teruel y Carmen Valcárcel, 2014, 82-93.

BROWN, Joan L. (2015a) «Carmen Martín Gaite in the Twenty-First Century: What Defines Her Legacy?». *Hispania*. 98. 4. 662-663.

BROWN, Joan L. (2015b) «Carmen Martín Gaite, the Canon, and *El cuarto de atrás*». *Hispania*. 98. 4. 676-677.

BROWN, Joan L. (2019a) «Recuerdos de Salamanca. La ciudad en la literatura de Carmen Martín Gaite». *Hispania*. 102. 1. 21-22.

BROWN, Joan L. (2019b) «Secretos de Salamanca en *El cuarto de atrás*». *Hispania*. 102. 1. 29-31.

BROWN, Joan L. (2021) *Calila. The later novels of Carmen Martín Gaite*. Lewisburg, Pennsylvannia. Bucknell University Press.

BUCZEK, Olga. (2009) «La búsqueda de interlocutor en la novelística de Carmen Martín Gaite (*Entre visillos*, *El cuarto de atrás*, *Nubosidad variable*)». *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*. 3.

CABEDO, Guadalupe M. (2004) «La mujer en la sociedad de la posguerra española, a través de algunas obras de Carmen Martín Gaite». *Cuadernos del Lazarillo. Revista literaria y cultural*. 24. Enero-junio. 12-15.

CABEDO, Guadalupe M. (2013) *La madre ausente en la novela femenina de la posguerra española: pérdida y liberación (Estudio de tres obras de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaite y Ana María Matute)*. Bloomington. Palibrio.

CABELLO, Ana. (2023) «Una habitación propia: el Premio Nadal y la escritora profesional en España». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. IC-3. 21–47

CÁCERES MILNES, Andrés. (2014) «Carmen Martín Gaite y los Cuentos completos: Marginalidad e ‘inner exile’ como actitud vital». *Carmen Martín Gaite: nuevas perspectivas. Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 52. 94-109.

CAJADE FRÍAS, Sonia. (2010) «Arquetipos femeninos y masculinos en la novela *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite. Un análisis desde la etnoliteratura». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. LXV. 2. 489-518.

CALERO JURADO, Rosa M. (2024) *El espacio como constructor de la identidad en la narrativa de Mercé Rodoreda, Carmen Martín Gaite y Almudena Grandes*. Córdoba. UCO Press.

CALVI, Maria Vittoria. (1990) *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaite*. Milano. Arcipelago Edizioni.

CALVI, Maria Vittoria. (1998) «La recepción italiana de Carmen Martín Gaite». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*.

CALVI, Maria Vittoria. (1999) «La recepción italiana de Carmen Martín Gaite (II)». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*.

CALVI, Maria Vittoria. (2004) «Los Cuadernos de Todo de Carmen Martín Gaite; lengua y memoria». *Atti del XXI Convengo (Associazione Ispanisti Italiani)*, vol. 2: *La memoria de lingue: la didattica e lo Studio delle lingue Della Penisola Iberica in Italia*. Domenico Antonio Cusato *et al.* (eds.). Salamanca. Associazione Ispanisti Italiani, AISPI. 2. 37-50.

CALVI, Maria Vittoria. (2007) «El autobiografismo dialógico de Carmen Martín Gaite». *Turia. Revista Cultural*. 83. 223-235.

CALVI, Maria Vittoria. (2011) «Carmen Martín Gaite y Natalia Ginzburg». *Ínsula*. 769-770. 33-36.

CALVI, Maria Vittoria. (2012) «Un cuento autobiográfico de Carmen Martín Gaite: “El otoño de Poughkeepsie”. Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel. (eds.). *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*. Madrid. Biblioteca Nueva. 73-89.

CALVI, Maria Vittoria. (2014a) «La correspondencia entre Carmen Martín Gaite y Juan Benet: ensayos de un género». *Cuadernos AISPI*. 3. 111-124.

CALVI, Maria Vittoria. (2014b) «Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaite». Teruel y Valcárcel, 2014, 124-137.

CALVI, Maria Vittoria. (2018) «Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaite». *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. José Teruel (ed.). Madrid /Frankfurt am Main. Iberoamericana-Vervuert. 215-236.

CALVI, Maria Vittoria. (2020) *La palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaite, Luis Mateo Díez)*. Murcia. Universidad de Murcia.

CALVIÑO CRUZ, Justo. (2003) «Carmen Martín Gaite». *Barbadás. Tradición y modernidad*. Ourense. Diputación Provincial. 150-154.

CANDELORO, Antonio. (2006) «Scrittura riflessa: alcune osservazioni su Jorge Luis Borges, Carmen Martín Gaite e Javier Marías». *Scrittura e conflitto. Atti del XXII Convegno AISPI*. Antonella Cancellier, Caterina Ruta y Laura Silvestri (eds.). Madrid. Instituto Cervantes / AISPI. 1. 51-65.

CANTAVELLA, Juan. (1995) *Semblanzas entrevistas. Carmen Martín Gaite, Narciso Yepes y Manuel Gutiérrez Mellado*. Madrid. PPC.

CARBAYO ABENGÓZAR, Mercedes. (1998) *Buscando un lugar entre mujeres. Buceo en la España de Carmen Martín Gaite*.—Málaga. Universidad de Málaga.

CARBALLO ABENGÓZAR, Mercedes. (2001) «Significación social en las novelas de Carmen Martín Gaite en cuanto al desarrollo de la conciencia feminista en la España del siglo XX». *Literatura y sociedad. El*

papel de la literatura en el siglo XX. A Coruña. Universidade da Coruña. 361-375.

CARBAYO ABENGÓZAR, Mercedes. (2014) «Carmen Martín Gaite y la cultura popular». *Carmen Martín Gaite: nuevas perspectivas. Espéculo. Revista de Estudios Literarios.* 52, 147-156.

CAROTENUTO, Carla (2003) «Teoria e prassi della traduzione letteraria. Analisi testuale di *Senilità* tradotto da Carmen Martín Gaite». *Frammenti di Europa Rivisti e traduttori del Novecento.* Carla Gubert (ed.). Metauro. Fossombrone. 147-180.

CARRILLO ROMERO, María Coronada. (2010) *La visión de lo real en la obra de Carmen Martín Gaite.* Cáceres. Universidad de Extremadura.

CASAMAR PÉREZ, Remedios. (1993) *Memorias de una niña. Historias de la guerra.* Málaga. Proyecto Sur.

CASORRÁN MARÍN, María José. (2006) *Estudio crítico de El cuarto de atrás.* Madrid. Mira Editores.

CHAUZU-FOTTORINO, Olivier. (2004) «La poética de Carmen Martín Gaite». *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique.* Maria-Graciela Besse y Nadia Mékouar-Hertzberg (comp.). Paris. L'Harmattan. 211-219.

CHIRBES, Rafael. (2011) «Puntos de fuga». *Ínsula.* 769-770. 2-4.

CHIRBES, Rafael. (2014) «La generosidad de la constancia». Teruel y Valcárcel, 2014, 58-64.

CHISHOLM, Kimberly. (2003) «Maternal-filial mirroring and subjectivity in Carmen Martín Gaite's *Lo raro es vivir*». Glenn y Rolón, 2003, 109-128.

CIPLIJAUSKAITÉ. Biruté. (2000) *Carmen Martín Gaite (1925-2000).* Madrid. Ediciones del Orto.

CIPLIKAUSKAITÉ, Biruté. (2003) «En busca del redondel de luz». Glenn y Rolón, 2003, 129-140.

COLLINS, Marsha S. (2003) «Tellindg and night away: spinning tales in Carmen Martín Gaite's *Retahílas*». Glenn y Rolón, 2003, 51-68.

COLMEIRO, José F. (2003) «Conjurando los fantasmas del pasado en *El cuarto deatrás*». Glenn y Rolón, 2003, 69-88.

CRAIG KUHN, Mallory N. (2014) «Memoria y narración: atravesando el tiempo en *Retahílas* de Carmen Martín Gaite». *Revista de Crítica Latinoamericana*. 2. 3. 1-17.

CREMADES, Raúl. (2011) *La dama de los cuadernos*. Sevilla. Paréntesis.

CREMADES, Raúl. (2013) «Tras la huella literaria de Carmen Martín Gaite. Estudio biográfico y aproximación didáctica». *Revista Latinoamericana de Ensayo*. XVII. <http://critica.cl/literatura/tras-la-huella-literaria-de-carmen-martin-gaite-estudio-biografico-y-aproximacion-didactica>.

CREMADES, Raúl. (2015) «Carmen Martín Gaite y la animación a la lectura: su experiencia, sus reflexiones y su eco en la web». *Retos en la adquisición de las literaturas y de las lenguas en la era digital*. Noelia Ibarra Rius et al. (eds.). Valencia. Universidad de Valencia. 175-180.

CRESCIONI NEGGRERS, Gladys. (1981) «Carmen Martín Gaite, *Cuentos completos*». *Revista de Estudios Hispánicos*. XV. 3. 473-474.

CRISTÓBAL, Milagros. (1997) «*La chica de abajo* de Carmen Martín Gaite». *Teoría e interpretación del cuento*. Peter Frölicher y Georges Güntert (eds.). Bern, Berlín, Frankfurt, New York. Peter Lang. 325-348.

CRUZ-CÁMARA, Nuria. (2008) *El laberinto intertextual de Carmen Martín Gaite. Un estudio de sus novelas de los noventa*. Newark. Delaware. Juan de la Cuesta.

CRUZ CÁMARA, Nuria. (2019) «La Salamanca posmoderna de la última novela completa de Carmen Martín Gaite: *Irse de casa*». *Hispania*. 102. 1. 32-34.

CRUZ, Jacqueline. (2002) «Replegando la voz: Carmen Martín Gaite y la cocina de la escritura». *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Raquel Medina y Barbara Zecchi (eds.). Barcelona. Anthropos. 249-269.

DEL CASTILLO CERDÁ, Gala. (2013) «Tradición y modernidad en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite». *Revista Comunicación*. 34. 22. 2. 32-48.

DÍAZ NAVARRO, Epicteto. (2017) «Contexto e interpretación en *Las ataduras* de Carmen Martín Gaite». Isabel Santos Gargallo et al. (eds.) *La generosidad y la palabra: estudios dedicados al profesor José Sánchez Lobato*. Madrid. Universidad Complutense. 49-58.

DÍEZ, Luis Mateo. (2011) «En *El balneario*». *Ínsula*. 769-770. 42-43.

DOYLE, Kathleen. (2011) «The gothic in Martín Gaite's *El cuarto de atrás*: destabilizing the Sección Feminina's myth of la mujer muy mujer». Womack and Wood, 2011, 173-188.

DURÁN GIMÉNEZ-RICO, Isabel. (1991) «El viaje a la infancia en la obra autobiográfica de Mary McCarthy y Carmen Martín Gaite». *Epos. Revista de Filología*. VII. 485-505.

DURÁN, Manuel. (1981) «*Retahílas*, *El cuarto de atrás* y el diálogo sin fin». *Revista Iberoamericana*. XLVII. 116-117. 233-240.

DURÁN, Manuel. (1983) «*El cuarto de atrás*: imaginación, fantasía, misterio; Todorov y algo más». Servodidio and Welles, 1983, 129-138.

EL SAFFAR, Ruth. (1983) «Liberation and the Labyrinth: a study of the works of Carmen Martín Gaite». Servodidio and Welles, 185-196.

ENCINAR, Ángeles. (2003) «Cuentos de mujeres: el feminismo anticipado de Carmen Martín Gaite». Glenn y Rolón, 2003, 17-33.

ENCINAR, Ángeles y Kathleen M. March. (2014) «Ventanas al yo y al mundo americano en los *Cuadernos de todo*, de Carmen Martín Gaite. Teruel y Valcárcel, 94-108.

ENCINAR, Ángeles. (2015) «El feminismo precursor de Carmen Martín Gaite». *Siguiendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual*. Ángeles Encinar (ed.). Buenos Aires. Éditions Orbis Tertius. 59-78.

ENCINAR, Ángeles. (2024) «De lugares, memorias, búsquedas e interlocutores: Carmen Martín Gaite y Paloma Díaz-Mas» Versnats. 71. 3. 23-32.

ESCARTÍN GUAL, Montserrat. (2001) «La palabra viva de Carmen Martín Gaite». *Ínsula*. 649-650, enero-febrero. 36-38.

ESCARTÍN GUAL, Montserrat. (2014) «Carmen Martín Gaite: la escritura terapéutica». *Revista de Literatura*. LXXVI. 152. 575-603.

ESPADAS, Elizabeth. (1978) «The short fiction of Carmen Martín Gaite». *Letras Femeninas*. IV. 1. 3-19.

ESTRADA, Isabel. (2013) «Analyzing *Los parentescos* and Preparing Students for Creative Writing». Brown, 173-180.

FAGUNDO, Ana M. (1995) «Carmen Martín Gaite: el arte de la narración y la narración interminable». *Literatura femenina de España y las Américas*. Ana M. Fagundo. Madrid. Fundamentos. 143-154.

FARCI, Carola Ludovica. (2014) «La coscienza di Zeno: per l'intertextualità di Ritmo Lento». *Cuadernos de Filología Italiana*. 55. 21. 55-81.

FEAL, Carlos. (1983) «Hacia la estructura de Fragmentos de interior». Servodidio and Welles, 93-106.

FEAL, Carlos. (2013) «Teaching *Fragmentos de interior* as Metafiction and Psychosocial History». Brown, 79-85.

FERNÁNDEZ BABINEAUX LAMARQUE, María. (2013) «Teaching *El cuarto de atrás* with nonfiction works by Martín Gaite at the Graduate Level. Brown, 133-138.

FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia. (2004) «El viaje y la aventura en *El pastel del diablo*. de Carmen Martín Gaite: una propuesta de lectura». *Actas del VII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Aurora Marco *et al.* (eds.). II. A Coruña. Diputación Provincial.

FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia. (2008) «La escritora en el siglo XIX. Un acercamiento a las románticas a través de Carmen Martín Gaite». *Estudios literarios en homenaje al profesor Federico Bermúdez-Cañete*. Ramón Correa *et al.* (eds.). Granada. Universidad de Granada. 95-126.

FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia. (2012) *Los ensayos de Carmen Martín Gaite*. Granada. Tragacanto [vol. 1: *La lucidez de leer la historia. Los*

ensayos históricos de Carmen Martín Gaite; vol. 2: La algarabía de leer el mundo. Los ensayos literarios de Carmen Martín Gaite].

FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia. (2014) «El legado ensayístico de Carmen Martín Gaite: los ensayos históricos o la lucidez de leer la historia». *Carmen Martín Gaite: nuevas perspectivas. Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 52. 110-122.

FERNÁNDEZ, Celia y María Ángeles Hermosilla. (2004) (eds.). *Autobiografía en España: un balance*. Madrid. Visor.

FERNÁNDEZ, Celia. (1979) «Entrevista con Carmen Martín Gaite». *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*. 4. 165-172.

FERRÁN, Ofelia. (2003) «Mitos y mentiras, historia(s) y ficciones. Sheherezade en *El cuarto de atrás*». Glenn y Rolón, 89-108.

FERRÁN, Ofelia. (2013) «French Feminism(s) and *Écriture Féminine*: Teaching *Nubosidad variable* in a Graduate Seminar». Brown, 2013, 154-164.

FERRÉ CLINÉ, María Rosario *et al.* (ed.). (1991) *El cuarto de atrás: aproximación a la narrativa de Carmen Martín Gaite*. Zaragoza. Ibercaja/Ministerio de Educación y Ciencia.

FIORDALISO, Giovanna. (2004) «Carmen Martín Gaite e l'autobiografia. Frammenti di vita e letteratura». *Rivista di filologia e letterature ispaniche*. 7. 123-152.

FIORDALISO, Giovanna (2014). «El libro de la fiebre y los Cuadernos de todo de Carmen Martín Gaite: escritura, literatura, vida». *Carmen Martín Gaite: nuevas perspectivas. Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 52, 10-21.

FOX, Soledad. (2013) «Cellophane girls: feminist models in *Entre visillos* and *Usos amorosos de la postguerra española*». Brown, 44-51.

FRAGERO GUERRA, Carmen. (2013) «La técnica narrativa del espejo en Carmen de Icaza (1899 - 1979) y en Carmen Martín Gaite (1925-2000)». *Tejuelo*. 16. 23-34.

FRANCOMANO, Emily C. (2013) «*El cuarto de atrás* and the intellectual work of Student Writing». Brown, 122-132.

FREIXAS, Laura y Luisa Castro (1997) «Carmen Martín Gaite». *Retratos literarios. Escritores españoles del siglo XX evocados por sus contemporáneos*. Laura Freixas (ed.). Madrid. Espasa. páginas.

FUENTES DEL RÍO, Mónica. (2016) «El carácter lúdico de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaite. El juego dialéctico entre lector y escritor». *Literatura y Juego. Espéculo*. 57. 53-70.

FUENTES DEL RÍO, Mónica. (2018a) «Carmen Martín Gaite y Rafael Chirbes. Una amistad a través del texto». *Congreso Internacional El universo de Rafael Chirbes*. Javier Lluch-Prats (ed.). Valencia. Universidad de Valencia.

FUENTES DEL RÍO, Mónica. (2018b) «Las escasas fronteras entre la literatura y el cine en la obra de Carmen Martín Gaite». *Fronteras de la literatura y el cine*. Víctor Gutiérrez Sanz, Irene G. Escudero, Pablo Romero-Velasco y Paulo Camodeca (eds.). Valladolid. Universidad de Valladolid. 72-87.

FUENTES DEL RÍO, Mónica. (2019) «La traducción en la obra de Carmen Martín Gaite». *CLINÁ*. 5. 1. 163-179.

FUENTES DEL RÍO, Mónica. (2021a) «La creación literaria en la obra de Carmen Martín Gaite. Una perspectiva de género». *Femenino singular. Revisiones del canon literario iberoamericano contemporáneo*. Saneleuterio, E. y Fuentes del Río, M. (eds.). Salamanca. Universidad de Salamanca. 177-192.

FUENTES DEL RÍO, Mónica. (2021b) *Aprender a escribir con Carmen Martín Gaite*. Madrid. Editorial Fragua.

GARCÍA, Adrián M. (2000) *Silence in the novels of Carmen Martín Gaite*. New York. Peter Lang.

GARCÍA, Adrián M. (2009) «Autonomous Women in a Drawer: Carmen Martín Gaite's *La hermana pequeña*». *Hispania*. 92. 1. 37-45.

GARLINGER, Patrick Paul. (2002) «Corresponding with Carmen Martín Gaite: The Death of the Letter Writer». *Revista de Estudios Hispánicos*. XXXVI. 1. 191-207.

GARLINGER, Patrick Paul. (2003) «Acts of intimacy: Reading Ethics, and Eroticism in Carmen Martín Gaite's essays and fiction». Glenn y Rolón, 233-252.

GARRIGA ESPINO, Ana. (2014) «Leyendo a Teresa de Jesús a través de Carmen Martín Gaite». Teruel y Valcárcel, 191-206.

GAUTIER, Marie-Lise. (1983) «Conversación con Carmen Martín Gaite en Nueva York». Servodidio and Welles, 25-33.

GIES, David T. (2015) «Carmen Martín Gaite in Virginia». *Hispania*. 98. 4. 670-671.

GIOVANNI, Alexandra. (2017) «L'evoluzione della coscienza femminile nella letteratura del secondo '900 in Spagna, attraverso l'opera di Carmen Martín Gaite». *Confluenze*. IX. 2. 135-144.

GLENN, Kathleen M. (1983a) «*El cuarto de atrás*: Literature as juego and the self-reflexive text». Servodidio and Welles, 149-160.

GLENN, Kathleen M. (1983b) «Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaite». *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Janet W. Pérez (ed.). Madrid. Porrúa Turanzas. 33-45.

GLENN, Kathleen M. (1985) «Martín Gaite, Todorov and the Fantastic». *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors. Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*. Robert A. Collins y Howard D. Pearce (eds.). London. Greenwood Press. 165-172.

GLENN, Kathleen M. y Lissette Rolón. (2003) (eds.). *Carmen Martín Gaite: Cuento de nunca acabar / Never-ending Story*. Boulder, Colorado. Society of Spanish-American Studies.

GÓMEZ CALDÚ, Luis. (1986) «Los recursos formales en la obra narrativa de Carmen Martín Gaite». *Homenaje a José Manuel Blecua*. Atares. Diputación de Huesca (Instituto de Estudios Aragoneses). 163-173.

GÓMEZ DE BRINGAS, María Rosa. (2003) *Mi entrañable amiga Carmen Martín Gaite*. Vigo. Cardeñoso.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2007a) «El léxico familiar de Carmen Martín Gaite». *En Teoría hablamos de Literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph.* Antonio César Morón Espinosa y José Manuel Ruiz Martínez (eds.). Granada. Libros Dauro. 113. 558-563.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2007b) «Mirando a través de la ventana. Los textos de Carmen Martín Gaite». *Desde la ventana. Visión social y estrategias narrativas en los cuentos de Carmen Martín Gaite.* (CD). Soledad Pérez-Abadín Barro (coord.). Almería. Procompal Publicaciones.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2008a) «Escribir o espazo en *Las babas del diablo*: Julio Cortázar e Carmen Martín Gaite». *Doutros lados: capítulos sobre os contos de Cortázar.* Soledad Pérez-Abadín Barro (dir.). Noia. Toxosoutos. 97-103.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2008b) «Recorrer la libertad: los espacios en Caperucita en Manhattan de Carmen Martín Gaite». *Revista de Literatura Primeras Noticias. Número especial: Mujeres y Literatura Infantil y Juvenil.* 232. 41-48.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2008c) «Variaciones sobre un tema en los cuentos de Carmen Martín Gaite». *Haç de Luz: Estudios de Literatura Contemporánea.* Moisés Castro López et al. (eds.). A Coruña. Universidade da Coruña / Xunta de Galicia. 193-202.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2008d) *Los perfiles gallegos de Carmen Martín Gaite.* Almería. Procompal Publicaciones [2.^a edición ampliada, 2014; 3.^a ed. bilingüe, 2024].

GONZÁLEZ COUSO, David. (2008e) *Una propuesta de lectura para Caperucita en Manhattan.* Almería / Granada. Procompal Publicaciones [2.^a edición ampliada, 2025].

GONZÁLEZ COUSO, David. (2009a) «Alas de libélula. *El pastel del diablo* de Carmen Martín Gaite». *Moenia.* 14. 391-403.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2009b) «Carmen Martín Gaite y su geografía literaria», *Espéculo. Revista de estudios literarios.* 41.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2010a) *O fío da escritura. A pegada cultural dos Gaite en Galicia.* Noia. Toxosoutos.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2010b). *Caperucita en Manhattan. Guía de lectura*. Navarra. Cénlit Ediciones.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2014) «El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo* de Carmen Martín Gaite». *Carmen Martín Gaite: nuevas perspectivas. Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 52, 36-47.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2020) *El rastro del verano. Itinerarios para leer a Carmen Martín Gaite*. Almería. Procompal Publicaciones.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2023a) «Coser y contar. Miradas sobre Carmen Martín Gaite». Aceituno Martínez, Eduardo y David Lea. (eds.). *Dende o futuro da investigación literaria: liñas, métodos e propostas*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela. 223-234.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2023b) *Piñor, lugar literario*. Almería. Procompal.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2024) *Partidarios de la felicidad. El grupo madrileño del medio siglo, una generación en marcha*. Madrid. Diwan Mayrit.

GONZÁLEZ DE SANDE, María Mercedes. (2009) «La narrativa de Carmen Martín Gaite en Italia: Nubosidad variable y la problemática y metodología de su traducción al italiano». *Destiempos.com*. 4. 19.

GONZÁLEZ, Josefina. (1994) «Dibujo, espacio y ecofeminismo en la C. de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaite». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. XIX. 1. 83-95.

GOÑI, Javier. (1985) «El mundo al revés». *Cambio 16*. 712. 22 de julio. 137.

GOPEGUI, Belén. (2011) «Un caballo al pie de la ventana de Carmen Martín Gaite». *Ínsula*. 769-770. 45-46.

GOPEGUI, Belén. (2014) «Lo raro es no escribir». Teruel y Valcárcel, 2014, 211-220.

GOWEN-TOLCOTT, Jacqueline y Joan L. Brown. (2013) «Teaching *Las ataduras* in the Advanced Placement Spanish Course or Introductory College Literature Course». *Approaches to Teaching de Works of Carmen Martín Gaite*. New York. Modern Language Association. 52-59.

GRACIA, Jordi. (2007) «Perderse sin miedo o el arte de pensar». *Turia*. 83. 203-213.

GRANATA DE EGÜES, Gladys. (2006) «La literatura y la vida: los *Cuadernos de Carmen Martín Gaite*». *Revista de Literaturas modernas*. 36. 123-136.

GRAS, Dunia. (1998). «*El cuarto de atrás*: intertextualidad, juego y tiempo». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*.

GUARDIA CALVO, Isadora. (2007) «Tantas caperucitas como lobos». *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*. 2. 20-35.

GUARDIOLA, María Luisa. (2006) «*Lo raro es vivir*: propuesta vitalista de Carmen Martín Gaite a finales del siglo XX». *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*. Ángeles Encinar *et al.* (eds.). Madrid. Universidad Autónoma de Madrid. 2. 13-142.

GUARDIOLA, María Luisa. (2013) «Teaching *Entre visillos* and *Retahílas* as representative of Martín Gaite's Oeuvre». Brown, 2013, 71-78.

GUARDIOLA, María Luisa. (2015) «*Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite: Renovación de la novela epistolar». *Hispania*. 98. 4. 672-673.

GUARDIOLA, María Luisa. (2019) «La Salamanca censurada de la novela *Entre visillos*». *Hispania*. 102. 1. 26-28.

GUERRERO SOLIER, Eloísa. (1992) «El interlocutor en la obra de Carmen Martín Gaite: búsqueda incansante». *Analecta Malacitana*. XV. 1-2, 1992. 319-331.

GULLÓN, Ricardo. (1983) «Retahíla sobre *Retahíla*». Servodidio and Welles. 73-92.

GUSTRÁN LOSCOS, Ana. (2014) «La huella del cine en *Nubosidad variable*. *Carmen Martín Gaite: nuevas perspectivas. Espéculo. Revista de Estudios Literarios.* 52, 157-166.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. (2023) «Nota de la Directora. La «sopa de la cotidianidad» y la fortuna de algunas escritoras españolas de postguerra». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.* IC-3. 9-11.

HARVEY, Jessamy. (2011) «Moving beyond identification: Carmen Martín Gaite, from passionate reader to co-scriptwriter on RTVE's *Celia* (1993)». Womack and Wood. 35-50.

HARVEY, Jessamy. (2013) «The pleasures and perils of bringing *Celia* into the classroom: teaching the television adaptation in a course on Childhood and Young Culture». Brown. 200-207.

HERMOSO, Lara. (2018) «Para Carmiña. que nos enseñó a contar». *Jot Down.* 32. 31-32.

HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Vicenta. (2002) «*Caperucita en Manhattan*: Carmen Martín Gaite al margen de Perrault». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica.* 11. 497-520.

HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Vicenta. (2005) «La primera frase... y el final del cuento: *Dos cuentos maravillosos* de Carmen Martín Gaite». *Cance. Revista Internacional de Filología y su Didáctica.* 28. 145-167.

HERZBERGER, David K. (2013) «Teaching *El cuarto de atrás* in the context of History and Historiography». Brown. 113-121.

HERZBERGER, David K. (2015) «Carmen Martín Gaite and the Writing History». *Hispania.* 98. 4. 664-665.

IZQUIERDO, José María. (2005) «Carmen Martín Gaite + Tzvetan Todorov = *El cuarto de atrás* (1978)». *Simposio Internacional sobre la obra de Tzvetan Todorov.* Inger Enkvist y José María Izquierdo (eds.). Lund. Universidad de Lund. 57-71.

JAFFE, Catherine M. (1997) «Patterns of fiction and desire: childhood reading in Carmen Martín Gaite's *Retahílas*». *Modern Language Notes.* 112. 182-200.

JAFFE, Catherine. (2003) «Excavations: History and woman beader in the work of Carmen Martín Gaite». Glenn y Rolón. 214-232.

JIMÉNEZ EMÁN, Gabriel. (1982) «*Viaje hacia el amor*», reseña de la traducción del libro de Williams». *Quimera*. 20. 54.

JIMÉNEZ, Mercedes. (1988) *Carmen Martín Gaite y la narración: teoría y práctica*. Riverside. University of California.

JIMÉNEZ, Mercedes. (1990) «Carmen Martín Gaite en busca de interlocutor». *Alaluz*. XXII. 1. 69-72.

JIMÉNEZ, Mercedes. (1992) «*El pastel del diablo*: un juego alegórico sobre la iniciación literaria de Carmen Martín Gaite». *Letras Femeninas*. XVIII. 1-2. 83-90.

JOHNSON, Roberta. (2011) «El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaite». *Ínsula*. 769-770. 12-19.

JOHNSON, Roberta. (2013) «Teaching Carmen Martín Gaite as a feminist thinker». Brown. 208-224.

JOHNSON, Roberta. (2014) «Carmen Martín Gaite y María Zambrano: una sintonía». José Teruel y Valcárcel. 65-81.

JOSA, Lola. (2000) «La perspectiva narrativa en *Nubosidad variable*. Homenaje a Carmen Martín Gaite». *Anuario brasileño de estudios hispánicos*. 10. 171-179.

JURADO MORALES, José. (1996) «*Un día de libertad*, primer cuento de Carmen Martín Gaite». *Literatura española alrededor de 1950: Panorama de una diversidad*. Manuel José Ramos Ortega y Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (eds.). Cádiz. Universidad de Cádiz. 199-221.

JURADO MORALES, José. (1998) «*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite: un texto complejo». *Retórica y texto*. Antonio Ruiz Castellanos *et al.* (coords.). Cádiz. Universidad de Cádiz. 320-322.

JURADO MORALES, José. (2000a) «De vida y literatura existencial: *Lo raro es vivir* (1996) de Carmen Martín Gaite». *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*. XIII. 1. 37-56.

JURADO MORALES, José. (2000b) «La narrativa de Carmen Martín Gaite o la esencia misma del ensayo». *Actas del VIII Simposio*

Internacional sobre narrativa hispánica contemporánea «Novela y ensayo». Cádiz. Fundación Luis Goytisolo. 95-108.

JURADO MORALES, José. (2001) *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaite*, Universidad de Cádiz.

JURADO MORALES, José. (2002) «Mundo interior versus sociedad posmoderna o una lectura de *Los parentescos* de Carmen Martín Gaite». *Revista de Estudios Hispánicos*. 36. 209-225.

JURADO MORALES, José. (2003) *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaite*. Madrid. Gredos.

JURADO MORALES, José (2004) «La mirada ajena: medio siglo de bibliografía sobre la obra de Carmen Martín Gaite». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 29. 1. 135-165.

JURADO MORALES, José. (2005) «*Revista Española* (1953-1954)». *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*. Manuel José Ramos Ortega, Manuel José (ed.). Madrid. Ollero y Ramos Editores. II. 313-351.

JURADO MORALES, José. (2007) «Sobre los *Usos amorosos del dieciocho en España* de Carmen Martín Gaite». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. 1. 15. 53-64.

JURADO MORALES, José. (2011) «Los pasos encontrados de Carmen Martín Gaite e Ignacio Aldecoa». *Ínsula*. 769-770. 24-28.

JURADO MORALES, José. (2019) «La Salamanca de los años cuarenta en los poemas de primera juventud de Carmen Martín Gaite». *Hispania*. 102. 1. 23-25.

JURADO MORALES, José. (2020) «Carmen Martín Gaite y su memoria de la vida cotidiana durante la posguerra». *Con el franquismo en el retrovisor: las representaciones culturales de la dictadura en la democracia (1975-2018)*. Elizabeth Amann, Diana Arbaiza, María Teresa Navarrete y Nettah Yoeli-Rimmer. (eds.). Madrid / Frankfurt am Main. Iberoamericana-Vervuert. 47-63.

KIM, Son-Ung. (2003) «El narrador de las novelas neorrealistas de Jesús Fernández Santos». *Actas del Congreso Internacional de la Asociación Coreana de Hispanistas*. María Ángeles Álvarez Martínez y María Soledad

Villarrubia Zuñiga (eds.). Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá. 355-365.

KRONIK, John W. (1983) «A splice of life: Carmen Martín Gaite's *Entre visillos*». Servodidio and Welles. 49-60.

KRONIK, John W. (1998) «La recepción de Carmen Martín Gaite en los Estados Unidos», *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 8.

LALONDE, Suzanne. (2010) «Una perspectiva psicoanalítica de *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 45.

LAWLESS, Cecilia Burke. (1991) «*Retabílas* and the Loose Threads of Home, Sweet Home». *Revista de Estudios Hispánicos*. 25. 3. 73-101.

LEVINE, Linda G. (1983) «Carmen Martín Gaite's *El cuarto de atrás*: a portrait of the artist as woman». Servodidio and Welles, 1983, 161-172.

LICCI, Chiara. (2023) «Reivindicar la comunicación silenciada. Estrategias autorreferenciales en el cuento “La conciencia tranquila” de Carmen Martín Gaite». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura Comparada*. 40. 461-471.

LIMÓN, Mercedes. (1991) «Modernismo y ciudad en la novela española contemporánea». *Mester*. XXI. 1. 101-117.

LLUCH VILLALBA, M^a de los Ángeles. (2000) *Los cuentos de Carmen Martín Gaite. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*. Pamplona. Eúnsa.

LONGARES, Manuel. (1990) «Para mayores sin reparos. *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaite». *Los libros de El Sol*. 23 de noviembre. 5.

LONGARES, Manuel. (2014) «La novela del inadaptado». Teruel y Valcárcel. 51-57.

LÓPEZ GUIL, Itzíar. (2008) «Escuchar por los ojos: a propósito de un cuento de Carmen Martín Gaite». *Versants*. 55. 3. 88-98.

MAINER, José-Carlos. (2014) «Tres rebeldes y tres libros de 1958: Ángela Figuera Aymerich, Ana María Matute y Carmen Martín Gaite». Teruel y Valcárcel. (eds.), 19-35.

MANCERA RUEDA, Ana. (2011) «Spoken discourse in the narrative of Carmen Martín Gaite». Womack and Wood. 277-296.

MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar. (2014) «Tirando del hilo en *Lo raro es vivir*: metáforas, mentiras y maternidad(es)». *Carmen Martín Gaite: nuevas perspectivas. Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 52, 80-93.

MARCUS, Roxanne B. (2010) «La dialéctica de la identidad femenina desde una perspectiva performativa en *Retirada* de Carmen Martín Gaite». *Universos femeninos en la literatura actual: mujeres de papel*. Margarita Almela Boix et al. (coords.). Madrid. UNED. 85-96.

MARTÍN GARZO, Gustavo. (2011) «El cuento de nunca acabar. Notas de lectura». *Ínsula*. 769-770. 48.

MARTINELL GIFRE, Emma, «Entrevista con Carmen Martín Gaite». Web Espéculo Homenaje a Carmen Martín Gaite (1998).

MARTINELL GIFRE, Emma. (1981-1982) «Un aspecto de la técnica presentativa de C. Martín Gaite en *Retahíla*». *Archivum*. XXXI-XXXII. 463-481.

MARTINELL GIFRE, Emma. (1993) *Carmen Martín Gaite*. Madrid. Semana de autor. Ediciones de Cultura Hispánica. 1993.

MARTINELL GIFRE, Emma. (ed.). (1995) Carmen Martín Gaite. *Hilo a la cometa. La visión. la memoria y el sueño*. Madrid. Espasa Calpe.

MARTINELL GIFRE, Emma. (1996) *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaite*. Cáceres. Universidad de Extremadura.

MARTINELL GIFRE, Emma. (1997) (coord.). *Al encuentro de Carmen Martín Gaite. Homenajes y bibliografía*. Barcelona. Universitat de Barcelona.

MARTINELL GIFRE, Emma. (1998a) «*El cuarto de atrás*: un mundo de objetos». *Revista de Literatura*. XLV. 89. 143-153.

MARTINELL GIFRE, Emma. (1998b) «Las imágenes en *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaite». *Anuario de Estudios Filológicos*. XXI. 227-241.

MARTINELL GIFRE, Emma. (2005) «Continuidad y ruptura en la narrativa de Carmen Martín Gaite: el inicio y el final de los capítulos». *Monzón*. 52-65.

MARTINELL, Emma (ed.). (1999) *Cuéntame*. Madrid. Austral.

MARTÍNEZ FERRO, Manuel. (1988) «El burlador de Sevilla: cuna de Don Juan (Entrevista a Carmen Martín Gaite)», *Primer Acto*. 103-105.

MARTÍNEZ QUIROGA, Pilar. (2011) «Back to the Local: The Representation of Galicia in Carmen Martín Gaite's *Retahílas*». Womack and Wood. 159-172.

MARTÍNEZ RUIZ, Florencio. (1976) «El despegue del realismo, vía Carmen Martín Gaite». *La Estafeta Literaria*. 579. 1 de enero.

MATEOS DONAIRE, Esperanza. (2001) «Los personajes de Carmen Martín Gaite: diario y metaliteratura». «*El diario como forma narrativa*». *IX Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. El Puerto de Santa María. 243-253.

MATEU MUR, Anna. (2014) «El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaite». *Carmen Martín Gaite: nuevas perspectivas. Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 52, 138-146.

MEDINA, Héctor. (1983) «Conversación con Carmen Martín Gaite». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 8. 183-194.

MEJÍA HERNÁNDEZ, Brenda Adriana. (2008) «*Lo raro es vivir* (Carmen Martín Gaite): la importancia de la intertextualidad y el símbolo». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 38.

MÉNDEZ, José. (2000) «Soy una mujer de fe y palabra». *El Correo*. 25 de julio.

MERLO MORAT, Philippe. (2008). *La reina de las nieves. Guía de lectura*. Navarra. Cénlit.

MIRAGAYA, María José. (2000) «Piñor: el pueblo donde jugaba Martín Gaite». *La Región*. 17 de octubre. 7.

MONTAÑO, Alba Ruth. (2001) «La novela autobiográfica de Carmen Martín Gaite». *Cuadernos de Literatura*. 7. 13-14. 209-215.

MONTERO, Rosa. (2003) «La Reina de las hadas». Glenn y Rolón. 5-8.

MORALES, Marisol. (2001) «Desde el espacio interior: habitaciones propias y ventanas abiertas en Virginia Wolf y Carmen Martín Gaite». *BABEL-AFLAL Aspectos de Filología Inglesa y Alemana*. 10. 69-84.

MORALES, Marisol. (2002) «Caperucita reescrita: *The bloody chamber*, de Angela Carter, y *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaite». *Revista Canaria de Estudios Ingleses*. 45. 169-183.

MOREIRO, Julián. (ed.). (2002) *Traer a cuento. Antología de Carmen Martín Gaite*. León. Edilesa. Junta de Castilla y León.

MUÑOZ MEDRANO, María Cándida. (2007) «Valores discursivos de *que* en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite». *Actas del I Congreso Internacional de Léxico Español Actual*. Luis Luque Toro (ed.). Venezia. Università Ca' Foscari. 241-254.

MYERS, Eunice D. (2003-2004) «Carmen Martín Gaite's *El pastel del diablo*: The Hero's Initiation». *Letras Peninsulares*. 16. 2-3. 409-430.

NAKAMACHI, Chiho. (2018) «La importancia del contacto intercultural en *Irse de casa* de Carmen Martín Gaite». *Cuadernos CANELA (Confederación Académica Nipona, Española y Latinoamericana)*. 29. 11-21.

NAVAJAS, Gonzalo. (1985) «El diálogo y el yo en *Retablas* de Carmen Martín Gaite». *Hispanic Review*. 53. 1. 25-39.

NAVARRO, Rosa. (2011) «Editing one of Martín Gaite's notebooks, or The Sewing Studio». Womack and Wood. 297-302.

NAVARRO-DANIELA, Vilma. (2013) «Teaching *La Reina de las Nieves*: Metafiction, History and Student Writing». Brown. 165-172.

NIEMEYER, Susanne. (2004) «*Después de todo. Poesía a rachas*. La obra poética de Carmen Martín Gaite». *Carmen Martín Gaite*. Redondo. 67-80.

O'BYRNE, Patricia. (2013) «A narratological approach to the teaching of *Entre visillos*». Brown, 2013 35-43.

O'LEARY, Catherine y Alison Ribeiro de Meneses. (2008) *A companion to Carmen Martín Gaite*. Tamesis Woodbridge.

OCHOA, Debra. (2009) «New York as a Site of Female Transgression in Martín Gaite's *Caperucita en Manhattan* (1990)». *Romanitas, lenguas y literaturas romances*. 4. 1.

OCHOA, Debra. (2011) «Martín Gaite's *Visión de Nueva York*: collage of public and private space». Womack and Wood. 81-100.

ORDÓÑEZ, Elisabeth. (1980) «The Decoding and Encoding of Sex Roles in Carmen Martín Gaite's *Retahílas*». *Kentucky Romance Quarterly*. XXVII. 237-244.

ORDÓÑEZ, Elizabeth J. (1983) «Reading, telling and the text of Carmen Martín Gaite's *El cuarto de atrás*». Servodidio and Welles. 173-184.

OROZCO VELA, María Jesús. (2001) «La recreación poética del tiempo en la narrativa de Carmen Martín Gaite». *Philología Hispalensis*. 15. 2. 89-99.

OSLÉ, Julián. (2024) *Carmiña. Correspondencia*. Madrid. Tres Hermanas.

PAATZ, Anne. (2012) «¿Retiradas o Noches de Gala? Carmen Martín Gaite y Berta Marsé o el cuento de mujeres del siglo XX al XXI. Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel. (eds.). *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*. Madrid. Biblioteca Nueva. 191-208.

PAATZ, Annette. (1998) «Notas acerca de la recepción de Carmen Martín Gaite en Alemania», *Especulo. Revista de estudios literarios*. 8.

PAATZ, Annette. (2005) «Medio siglo al servicio de la narración: estudios recientes sobre la obra de Carmen Martín Gaite (1925-2000)». *Iberoamericana*. 177-181.

PACHECO OROPEZA, Bettina. (2004) «La niña rara: *Caperucita en Manhattan*». *Carmen Martín Gaite*. Alicia Redondo Goicoechea (ed.). Madrid, Ediciones del Orto. 115-121.

PALEOLOGOS, Konstantinos. (2008) «El espacio novelesco en *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite y *La salamandra* de Alkiviadis Yanópulos: un estudio comparativo». *Erytheia*. 29. 203-216.

PALERMO, Carmiña. (2005) «Re-inhabiting private space: Carmen Martín Gaite's *El cuarto de atrás*». *Feminismo/s*. 5. Junio. 177-131.

PALLEY, Julian. (1983) «Dreams in two novels of Carmen Martín Gaite». *Servodidio and Welles*, 1983, 107-116.

PAOLI, Anne. (1998) «Mirada sobre la relación entre espejo y personaje en algunas obras de Carmen Martín Gaite». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 8.

PAOLI, Anne. (2000) «La recepción de la obra de Carmen Martín Gaite en Francia». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 16.

PAOLI, Anne. (2002) «Approche de l'évolution narrative de Carmen Martín Gaite dans *La Reina de las Nieves*», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 20.

PATIÑO EIRÍN, Cristina. (2000) «Fragmentos de exterior en el espacio narrativo de Carmen Martín Gaite». VV. AA. *Ciudades vivas/ciudades muertas: espacios urbanos en la literatura y el folklore hispánicos*. Valladolid. Universitas Castellae. 277-285.

PEÑA, Carmen. (2012) «Cine e identidades femeninas en la narrativa de tres escritoras españolas: Carmen Martín Gaite, Ana María Moix y Montserrat Roig». *Aún aprendo. Estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*. María de los Ángeles Ezama Gil, Marta Marina Bedia, Antonio Martín Ezpeleta, Rosa Pellicer Domingo, Jesús Rubio Jiménez, José Enrique Serrano Asenjo (coords.). Zaragoza. Universidad de Zaragoza. 629-640.

- PEÑARANDA, Rosario. (1994) «Carmen Martín Gaite», *Quimera*. 123. 34-35.
- PEREDA, Rosa. (1994) «La amistad como memoria. Entrevista conjunta con Josefina Aldecoa y Carmen Martín Gaite». *El País, Babelia*. 30 de abril. 14-15.
- PÉREZ VICENTE, Nuria. (2020) «Arquetipos e intertextualidad en la versión teatral italiana de *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaite». *Talía. Revista de Estudios Teatrales*. 2. 55-63.
- PÉREZ, Janet. (1990) «Plant Imagery, Subversion, and Feminine Dependency: Josefina Aldecoa, Carmen Martín Gaite, and María Antonieta Oliver», en *In the Feminine Mode. Essays on Hispanic Women Writers*, Associated University Press. 78-100.
- PÉREZ, Janet. (2003) «Carmen Martín Gaite: the gender trap, the single woman, and the search for feminine autonomy». Glenn y Rolón, 2003, 169-182.
- PÉREZ, Janet. (2008) «Spanish women writers and the Fairy Tale: creation, subversion, allusion». *A journal of the Céfiro Graduate Student Organization*. 8. 1 y 8. 2. 52-84.
- PÉREZ, Janet. (2013) «Teaching Carmen Martín Gaite's play *La hermana pequeña*». Brown. 193-199.
- PÉREZ-ABADÍN Barro. (coord.) (2007) *Desde la ventana. Visión social y estrategias narrativas en los cuentos de Carmen Martín Gaite*. (CD). Almería. Procompal Publicaciones.
- PITTARELLO, Elide. (1993) «Artesanías autógrafas de Carmen Martín Gaite». *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*. 5. 1. 101-118.
- PITTARELLO, Elide. (2011) «Cuadernos de todo». *Ínsula*. 769-770. 8-12.
- PITARELLO, Elide. (2014) «Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaite: el ojo, la mano, la voz». Teruel y Valcárcel. 154-174.
- PITTARELLO, Elide. (2016) «El cuento de nunca acabar y Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaite. Notas en forma de collages». *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René*

Lenarduzzi. Eugenia Sainz González, Inmaculada Solís García, Florencio del Barrio de la Rosa, Ignacio Arroyo Hernández. (eds.). *Biblioteca di Rassegna iberistica*. 1. 351-372.

PITARELLO, Elide, (2018). «'Homenaje a Virginia Woolf': palabras e imágenes en un collage neoyorkino de Carmen Martín Gaite». *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. José Teruel (ed.). Madrid /Frankfurt am Main. Iberoamericana-Vervuert.237-258.

POMBO, Álvaro. (1985) «La intranquilidad de los cuentos que fascinan a los niños». *El País*. 21 de julio.

POMBO, Álvaro. (2011) «Una aguja en un pajar». *Ínsula*. 769-770. 46-47.

POPE, Randolph D. (2005) «Constructing the Disappearing Self: Unamuno, Carmen Martín Gaite and Quicksands of History». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 30. 1. 159-169.

POPE, Randolph. (2013) «The practice of Literature: 'in search of an interlocutor' though Carmen Martín Gaite's *Nubosidad variable*». Brown. 147-153.

POPE, Randolph P. (2015) «El yo autobiográfico de Carmen Martín Gaite». *Hispania*. 98. 4 666-667.

PORRÚA, M. Carmen. (1993) «La configuración espacial en discursos femeninos (Pardo Bazán, Martín Gaite, Rodoreda)». *Filología. Temas de literatura española*. XXVI. 1-2. 291-299.

POZUELO YVANCOS, José María. (2014) «Los *Cuadernos de todo* y la escritura del yo». Teruel y Valcárcel. 109-123.

PRATT, Dale J. (2013) «*El cuarto de atrás*, the Fantastic in the Peninsular Survey Course». Brown, 2013, 101-112.

PRIETO ROLDÁN, Juan María. (2009) «La adquisición de la conciencia femenina a través de la palabra: *Retahílas*. de Carmen Martín Gaite». *Mujer y memoria. representaciones. identidades y códigos*. María José Porro Herrera y Blas Sánchez Dueñas (coords.). Córdoba. Universidad de Córdoba. 247-266.

PUCHEU, Jeanette. (2011) «The home as palimpsest: *Nubosidad variable*, *Lo raro es vivir* and *Irse de casa*». Womack and Wood. 108-134.

PUENTE SAMANIEGO, Pilar de la. (1994) *La narrativa breve de Carmen Martín Gaite*, Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones.

PUÉRTOLAS, Soledad. (2003) «La calle y las palabras». Glenn y Rolón. 1-5.

QUINTANA COCOLINA, Carmen. (2017) «La construcción discursiva del diálogo desde la perspectiva dialéctica en La trastienda de los ojos de Carmen Martín Gaite». *Milli mala*. 7. 73-95.

QUINTANA COCOLINA, Carmen. (2022a) «Análisis Crítico del Discurso con Perspectiva Feminista de la discriminación de la mujer en *El cuarto de atrás*». *Revista de Investigaciones Feministas*. 13. 1. 411-421.

QUINTANA COCOLINA, Carmen. (2022b) «Eulalia y Germán: Identidad y alteridad en Retahílas de Carmen Martín Gaite». *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*. 27. 159-172.

QUINTANA COCOLINA, Carmen. (2025) «Carmen Martín Gaite: pionera en el estudio de la comunicación interpersonal en España». *Efectos de la narrativa escrita y su enseñanza en lo social*. Ana María Botella Nicolás, Guillem Escorihuela Carbonell, Antonio Rafael Fernández Paradas (coords.). Lausanne. Peter Lang. 381-392.

REDONDO Goicoechea, Alicia. (1999) «Mujer y espacio narrativo». Cristóbal Cuevas. (dir.). *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy. Actas del XIII Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Málaga. Universidad de Málaga. 223-234.

REDONDO Goicoechea, Alicia. (ed.). (2004) *Carmen Martín Gaite*. Madrid. Ediciones del Orto.

REY HAZAS, Antonio. (1993) «El interlocutor narrativo de Carmen Martín Gaite desde una perspectiva barroca y cervantina». *Epos*. IX. 315-333.

RIBEIRO DE MENEZES, Alison. (2011) «Gender and space in Carmen Martín Gaite's: *Nubosidad variable* and *La reina de las nieves*». Womack and Wood. 135-158.

RIBEIRO DE MENEZES, Alison. (2014) «New York as a “Pórtico” in Martín Gaite’s late work». *Carmen Martín Gaite: nuevas perspectivas. Espéculo. Revista de Estudios Literarios.* 52, 48-56.

RIERA, Carmen y Asunción Carandell. (2014) «Carmen Martín Gaite y su relación con los Goytisolo-Carandell». Teruel y Valcárcel. 36-50.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. (2014) «Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)». Teruel y Valcárcel, 2014, 138-153.

RODRÍGUEZ, Josefina. (1983) *Los niños de la guerra*. Madrid. Anaya.

ROGER, Isabel M. (1988) «Carmen Martín Gaite: una trayectoria novelística y su bibliografía». *Anales de la literatura española contemporánea.* 13. 3. 293-317.

ROGER, Isabel M. (1992) «*Caperucita en Manhattan*». *Revista Hispánica Moderna.* XLV. 2. 328-331.

ROGER, Isabel M. (1997) «La visión amorosa en algunos relatos de Carmen Martín Gaite y Medardo Fraile». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos.* XXI. 2. 396-406.

ROLON, Lissette. (2002) *Figuraciones. Mujeres en Carmen Martín Gaite. revistas feministas y «¡Hola!»*. Madrid /Frankfurt am Main. Iberoamericana-Vervuert.

ROLÓN, Lissette. (2003a) «La escritura y sus castillos». Glenn y Rolón. 13-16.

ROLÓN, Lissette. (2003b) «Rozando los pliegues de la ambigüedad». Glenn y Rolón. 253-258.

ROLÓN, Lisette. (2011) «Historia y literatura en Carmen Martín Gaite». *Ínsula.* 769-770. 16-19.

ROLÓN, Lisette. (2013) «Fairy Tales and Rewriting Teaching *Caperucita en Manhattan*». Brown. 139-146.

ROMERO LÓPEZ, Dolores. (2002) «Primeros textos publicados de Carmen Martín Gaite en la revista *Trabajos y Días*

(Salamanca, 1946-1951)». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 11. 239-256.

RUANO, Charo. (2002) *Carmen Martín Gaite. Coto cerrado de mi memoria*. Salamanca. Consorcio de Salamanca.

RUEDA, Ana. (1992) «Carmen Martín Gaite: el cuento, el documental y la traición al cine». *Cine-Lit. Essays on Peninsular film and fiction*. George Cabello Castellet y Jaume Martí Olivella (eds.). Portland / Oregon. Portland State University / Oregon State University, Reed College. 121-129.

SÁIZ ÁLVAREZ, José Manuel y Eustasio Herrero Herrero. (2007) (eds.). *Luz en la quietud. Libro-homenaje a Carmen Martín Gaite*. Madrid. Ediciones Fiec.

SÁNCHEZ PÉREZ, Amparo. (2010) *Guía Didáctica Dos cuentos maravillosos*. Málaga. Junta de Andalucía.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ. María Belén. (2009) «Martín Gaite y el espacio como reflejo de la interioridad de los personajes: espacios exteriores e interiores en *La Reina de las Nieves*». *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. 1. 2.

SÁNCHEZ, Marjorie. (1991) «Racionalidad e irracionalidad en un relato de Carmen Martín Gaite». *Cuaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*. 14/15, 47-70.

SÁNCHEZ, Yvette. (1994) «No en vano, de segunda mano. Referencias a las artes en escritoras españolas de hoy». *Arba 4. Acta Romanica Basiliensis. La novela española moderna. Actas de las Jornadas Hispánicas 1993*. Germán Colón et al. (eds.). Basilea. Universität Basel. 31-52.

SANTANA, Mario. (2011) «De *El cuarto de atrás* a *La meitat de l'ànima* de Carme Riera: notas sobre la memoria histórica en la novela contemporánea». *Tejuelo*. 10. 97-110.

SANTOS FONTENLA, Fernando. (1961) «Martín Gaite, Carmen: *Las ataduras*». *Ínsula*. 178. Septiembre. 9.

SANZ VILLANUEVA, Santos. (2010) «Martín Gaite: trayectoria de una escritora del medio siglo». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 725. 21-26.

SARMATI, Elisabetta. (2009) «Tessiture intertestuali. Memorie literarie in letterarie in Nubosidad variable di Carmen Martín Gaite». *Rivista di Filologia e Letteratura Ispaniche*. XII. 147-176.

SARMATI, Elisabetta. (2014a) «Visiones de Nueva York en Caperucita en Manhattan de Carmen Martín Gaite». *Carmen Martín Gaite: nuevas perspectivas. Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 52, 57-69.

SARMATI, Elisabetta. (2014b) *Desde el umbral. Sulla soglia. Carmen Martín Gaite: la narrativa, la poesía y el teatro*. Roma. Carocci editore.

SARMATI, Elisabetta. (2022) «Cuento, anti-cuento y meta-cuento en *El pastel del diablo* de Carmen Martín Gaite». *De cuento en cuento. Mujeres y relatos de largo recorrido*. Martina Sanfilippo *et al.* (eds.). Madrid. Universidad Nacional de Educación a Distancia. 99-114.

SAUM-PASCUAL, Álex. (2015) «Carmen Martín Gaite: Una provocación desde la cultura digital». *Hispania*. 98. 4. 674-675.

SCHARM, Heike. (2011) «*El cuarto de atrás* and *Soldados de Salamina*: from the recuperation of memory to marketing memories». Womack and Wood, 2011, 259-276.

SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. (1998) «Amistades de ida y vuelta a través del texto». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid. Universidad Complutense.

SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. (2001) «Más allá del diario: los *Cuadernos de todo* de Carmen Martín Gaite». «*El diario como forma narrativa*», IX Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea. El Puerto de Santa María. 61-72.

SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. (2004) «Márgenes de la autobiografía en la obra de Carmen Martín Gaite». *Autobiografía en España: un balance*. Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermosilla Álvarez (eds.). Madrid. Visor Libros. 623-631.

SENÍS FERNÁNDEZ, Juan, María San Juan Álvarez y Eva Villar Secanella. (2015) «Carmiña “and the city”. Visiones de Nueva York en la obra gráfica de Carmen Martín Gaite». *Hispanófila*. 175. 247-262.

SERVÉN, Carmen. (1998) «La amistad entre mujeres en la narrativa femenina: Carmen Martín Gaite (1992) y Marina Mayoral (1994)». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 16. 233-243.

SERVODIDIO, Mirella D' Ambrosio. (1983a) «Oneiric intertextualities». *Servodidio and Welles*, 117-126.

SERVODIDIO, Mirella y Marcia L. Welles. (1983b) (eds.). *From fiction to metafiction: Essays in honour of Carmen Martín Gaite*. Lincoln. Nebraska. Society of Spanish and Spanish-American Studies.

SERVODIDIO, Mirella. (1990) «*A palo seco* by Carmen Martín Gaite: metatheatrical discourse and creative process». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 15. 1-3. 129-144.

SIEBURTH, Stephanie. (2002) «The conversation I never had with Carmen Martín Gaite». *Revista de Estudios Hispánicos*. XXXVI. 1. 227-239.

SIMÓN PALMER, María del Carmen. (2006) «Mil estudios actuales sobre escritoras del siglo XX. Bibliografía». *Arbor*. CLXXXII. 721. 661-703 [«Martín Gaite, Carmen». 684-688].

SOBEJANO, Gonzalo. (1983) «Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaite». *Servodidio y Welles*, 1983, 209-223.

SOBEJANO MORÁN, Antonio. (2003) «Funciones textuales del espejo en la narrativa de Carmen Martín Gaite». *Carmen Martín Gaite: Cuento de nunca acabar / Never-ending Story*. Glenn y Rolon, 2003, 183-195.

SOLÉ, María. (1985) «El pastel del diablo». *ABC. Sábado Cultural*. XI. 6-7.

SOLIÑO, María Elena. (2000) «Colorín, colorado, este cuento todavía no se ha acabado: Martín Gaite, Matute, y Tusquets ante los cuentos de hadas». *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Marina Villalba Álvarez (coord.). Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha. 189-200.

SOLIÑO, María Elena. (2003) «Los cuentos de hadas de Carmen Martín Gaite: la voz femenina domina al lobo de la tradición». Glenn y Collazo. 197-213.

SORIANO, Juan Carlos. (2007) «Ana María Martín Gaite: “Nadie. ni siquiera yo. conoció del todo a Carmiña”». *Turia Revista Cultural*. 83. 267-279.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (1995) «No sé hablar si no veo unos ojos que me miran: en torno a la narrativa de Carmen Martín Gaite». *Letras peninsulares*. VIII. 1. 39-53.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (2023) «*Entre Visillos*, Premio Nadal 1957». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 99(3). 197-206.

SOTELO, Marisa y Blanca Ripoll Sintes. (2023) «El Premio Nadal y las narradoras de posguerra». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 99(3). 15-20.

SOTO FERNÁNDEZ, Liliana. (1996) *La autobiografía ficticia en Miguel de Unamuno, Carmen Martín Gaite y Jorge Semprún*. Madrid. Pliegos.

SPIRES, Robert C. (1983) «Intertextuality in *El cuarto de atrás*». Servodidio and Welles. 139-148.

SPIRES, Robert C. (2003) «Embodied History: *Usos amorosos de la postguerra española* and *La Codorniz*». Glenn y Rolón. 141-168.

STEEN, María Sergia. (2008) «*El cuarto de atrás* y Bajtin». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 38.

STORRS, Anne-Marie. (2014) «The Good Mirror: Individuation in the Fairy Tales of Carmen Martín Gaite». *Carmen Martín Gaite: nuevas perspectivas. Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 52, 22-35.

STORRS, Anne-Marie. (2018) *Loving's the Strange Thing: Jungian Individuation in the Fairy Tales of Carmen Martín Gaite*. New York. Peter Lang.

STORRS, Anne-Marie. (2023) *The Spiritual Consciousness of Carmen Martín Gaite: The Whole of Life has Meaning*. Edinburgh. Boydell & Brewer.

SUÑÉN, Luis. (1975) «Retabílas, última novela de Carmen Martín Gaite». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 296. 464-466.

SUÑÉN, Luis. (1983) «Carmen Martín Gaite: “mientras dure la vida, sigamos con el cuento”». *El País Libros*. 17 de abril. 7.

TERUEL, José. (2004) «El rescate del tiempo como proyecto narrativo: El cuarto de atrás y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaite». *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*. Antonio Rey Hazas (dir.). Madrid. Eneida. 193-209.

TERUEL, José. (2006) «Un contexto biográfico para *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaite». *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*. Ángeles Encinar *et al.* (eds.). Madrid. Universidad Autónoma de Madrid. 2. 143-151.

TERUEL, José. (ed.). (2011a) *Carmen Martín Gaite. Juan Benet. Correspondencia*. Barcelona. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

TERUEL, José. (2011b) «Carmen Martín Gaite y Juan Benet: una correspondencia». *Ínsula*. 769-770. 29-32.

TERUEL, José. (2012) «Los últimos cuentos de Carmen Martín Gaite». *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*. Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel. (eds.) Madrid. Biblioteca Nueva. 209-228.

TERUEL, José. (2013) «*Ritmo lento* and Carmen Martín Gaite's role and the renewal of the Spanish novel of the 1960s». Brown. 60-70.

TERUEL, José y Carmen Valcárcel. (2014) (eds.). *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite*. Madrid. Siruela.

TERUEL, José. (2015) «El ensayo como autobiografía». *Hispania*. 98. 4. 668-669.

TERUEL, José. (2019) «Carmen Martín Gaite como mediadora editorial: El compromiso artístico». *Lectora*. 25. 187-196.

TERUEL, José. (2020) «Un cuaderno de microcuentos. Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaite». *Confluencia Revista Hispánica de Cultura y Literatura*. 21. 1. 267-268.

TERUEL, José. (2025) *Carmen Martín Gaite. Una biografía*. Madrid. Tusquets.

THOMAS, Michael D. (1983) «El callejón sin salida: images of confinement and freedom in *Ritmo lento*». Servodidio and Welles. 61-70.

TIZÓN, Eloy. (2011) «El bolígrafo que piensa». *Ínsula*. 769-770. 43-45.

TORIBIO Álvarez, Andrea. (2018) «Historia de una correspondencia: Carmen Martín Gaite y Esther Tusquets. José Teruel. (2018) *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. José Teruel. (ed.) Madrid /Frankfurt am Main. Iberoamericana-Vervuert. 259-278.

TORRES BEGINES, Concepción. (2014) «Happy end, pero sin cerrar: la reelaboración de los cuentos tradicionales en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaite y *El verdadero final de la Bella durmiente* de Ana María Matute». *Congreso Internacional Multidisciplinar de Investigación Educativa*. Segovia.

TOSOLINI, Giulia. (2017) «La representación de la moda en tres novelas de Carmen Martín Gaite». *Philobiblion. Revista de Literaturas Hispánicas*. 5. 59-74.

TRABA, Marta (1981) «Hipótesis sobre una escritura diferente». *Quimera*. 13. 9-11.

TRAPIELLO, Andrés. (2006) *La cosa en sí*. Valencia. Editorial Pre-textos.

TROUILLHET, María. (2006) «Escribiendo diálogos entre madre e hija: Alejandra Basualto, Cristina Peri Rossi y Carmen Martín Gaite». *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*. Ángeles Encinar et al. (eds.). Madrid. Universidad Autónoma de Madrid. 2. 153-163.

UBERTI-BONA, Marcella. (2019) *Geografías del diálogo. La traducción en la obra de Carmen Martín Gaite*. Milán. Ledizioni.

URRACA DE LA FUENTE, Patricia. (2024) «Los interlocutores italianos de las «chicas raras»: Carmen Martín Gaite y Carmen Laforet en el hispanismo italiano actual». *Anales de Literatura Española*. 40. 217-237.

UXÓ GONZÁLEZ, Carlos. (1998) «El lector y la información narrativa en *La Reina de las Nieves* de Carmen Martín Gaite», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI. 425-440.

UXÓ GONZÁLEZ, Carlos. (1998) «Revisión crítica de los estudios de la obra de Carmen Martín Gaite». *Espéculo. Revista de estudios literarios*.

UXÓ GONZÁLEZ, Carlos. (1999) «El interlocutor en *La Reina de las Nieves* de Carmen Martín Gaite». *JILAS Journal of Iberian and Latin American Studies*. 5. 1. 59-72.

UXÓ GONZÁLEZ, Carlos. (1999) «La recuperación de la memoria en *La Reina de las Nieves*, de Carmen Martín Gaite». *Donaire*. 13. 39-47.

UXÓ GONZÁLEZ, Carlos. (2004) «Cinco años de estudios sobre Carmen Martín Gaite (1998-2002)». *Carmen Martín Gaite*. Alicia Redondo (ed.). Madrid. Ediciones del Orto. 215-227.

VALERO ALONSO, Encarna. (2011) «Cincuenta años de usos amorosos: el amor y la novela rosa». *Ogigia*. 9. 33-43.

VALLE COLLADO, Mélanie. (2008) «En pos del yo a través del tú. *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite y *Don Julián* de Juan Goytisolo». *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*. 16.

VÁZQUEZ, Juana. (2007) «Carmen Martín Gaite, dos pasiones: escribir y vivir». *Turia Revista Cultural*. 83. 290-293.

VASSAR, Anne. (1995) «The Shape of the Wheel: Contrasts and Contradictions in Carmen Martín Gaite's *Retahilas*». *Revista Hispánica Moderna*. XLVIII. 2. 381-388.

VELASCO POSTIGO, Natalia. (2016) *Vida de Carmen Martín Gaite*. Madrid. Eila Ediciones.

VENZÓN, Rubén. (2021) «“Todo es un cuento roto”: identidad fragmentada y estética fragmentaria en la obra de Carmen Martín Gaite». *Rilce*. 37. 3. 1024-1046.

VIDAL, César. (1999) «Investigué por qué la Inquisición procesó a Macanaz». *El Mundo*. 1 de Mayo.

VILANOVA, Antonio. (1994) «Carmen Martín Gaite y la teoría de la novela dentro de la novela». *Arba 4. Acta Romanica Basiliensis. La novela española moderna. Actas de las Jornadas Hispánicas 1993*. Germán Colón et al. (eds.). Basilea. Universität Basel. 15-29.

VILLÁN, Javier. (1974) «Carmen Martín Gaite. Habitando el tiempo». *La Estafeta Literaria*. 1 de octubre. 549. 21-23.

VILLAR, Arturo del. (1978) «Carmen Martín Gaite». *La Estafeta Literaria*. 645-646. 8-11.

WELLES, Marcia L. (1983) «Carmen Martín Gaite: fiction as desire». *Servodidio and Welles*. 197-208.

WILSON, Caroline. (1998) «Carmen Martín Gaite. La autoridad femenina y el partir del sí». *DUODE. Revista d'Estudis Feministes*. 14. 73-82.

WOMACK, Marian y Jennifer Wood. (2011) (eds.). *Beyond the Back Room. New Perspectives on Carmen Martín Gaite*. Oxford. Peter Lang.

WOMACK, Marian. (2011) «*La reina de las nieves*: retelling Andersen as a parable of the Spanish Republic and desmemoria». Womack and Wood. 189-218.

WOOD, Jennifer. (2014) «Poesía a ráfagas: Carmen Martín Gaite's Early Poetic Voice». *Carmen Martín Gaite: nuevas perspectivas. Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 52. 123-137.

ZANETTA, María Alejandra. (2001) «Carmen Martín Gaite y Eduardo Arroyo: resistencia desde la isla». *España Contemporánea*. XIV. 2. 31-52.

ZANETTA, María Alejandra. (2011) «The idea of sisterhood in Carmen Martín Gaite's *El cuarto de atrás* and the paintings of Remedios Varo». Womack and Wood. 51-80.

ZATLIN, Pyllis. (1977) «Carmen Martín Gaite, feminist author». *Revista de Estudios Hispánicos*. XI. 3. 323-338.

ZECCHI, Barbara. (1991) «El cobijo de la infancia en la obra de Carmen Martín Gaite». *Mester*. XX. 2 77-88.

ZECCHI, Barbara. (2006) «Inconsciente genérico, feminismo y Nubosidad variable de Carmen Martín Gaite». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*. CLXXXII. 720. 527-535.

La producción literaria de Carmen Martín Gaite

La trayectoria de Martín Gaite es bien conocida y se ha dado cuenta de la variedad de géneros que ha cultivado en estudios de conjunto y repertorios que han sido citados en este trabajo. Sin embargo, una visión de su proceso creador en el devenir temporal resulta significativo para la comprensión de su taller de escritora y de la influencia de importantes momentos de su biografía sobre los textos literarios. Las ediciones por las que se han citado las obras figuran a continuación de este listado en el orden en que se han ido señalando en el texto. Por otra parte, y para corroborar cuanto se ha propuesto en este artículo, la transgresión como novelista, ensayista, dramaturga, periodista, conferenciante, poeta, prologuista, traductora o guionista se evidencia una relación por géneros (siempre que es posible su clasificación certera), que da cuenta de la incesante búsqueda de interlocutor a través de las distintas posibilidades que ofrece la lengua y la teoría literaria. En el comentario previo, se indican aquellas ediciones accesibles de algunas de las obras de la autora que suponen de uno u otro modo aportaciones al conocimiento y divulgación de su literatura.

Relación cronológica

1948. «Desde el umbral». Salamanca. *Trabajos y Días*.
1950. «Historia de un mendigo». Salamanca. *Trabajos y Días*.
1953. «Un día de libertad». Madrid. *Revista Española*.
1955. *El balneario*. Madrid. Afrodisio Aguado.
1958. *Entre visillos*. Barcelona. Destino.
1960. *Las ataduras*. Barcelona. Destino. (colección de relatos).
1963. *Ritmo lento*. Barcelona. Destino.
1967. Revisión de la traducción de José Manuel Ibarrola de Michelangelo; Antonioni. *La noche. El eclipse. El desierto rojo*. Madrid. Alianza.
1968. Revisión de la traducción de José Manuel Ibarrola de Michelangelo Antonioni. *El grito. Las amigas. La aventura*. Madrid.

Alianza. Traducción: Ignacio Silone. *Vino y pan*. Madrid. Alianza. *El balneario*. Madrid. Alianza. (colección de relatos).

1970. *El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento*. Madrid. Moneda y Crédito. (Ediciones posteriores con otros títulos: *Macanaz, otro paciente de la Inquisición*. Barcelona. Destino. 1982; *El proceso de Macanaz*. Barcelona. Anagrama. 1988.) Traducción: Italo Svevo. *Corto viaje sentimental*. Madrid. Alianza. Prólogo a Benito Jerónimo Feijóo. *Teatro crítico. Cartas eruditas*. Madrid. Alianza (7-25). Prólogo a Óscar Wilde. *El retrato de Dorian Gray*. Navarra. Salvat-Alianza. (5-10).

1971. Prólogo a Jesús Fernández Santos. *Los bravos*. Navarra. Salvat-Alianza (7-11).

1972. Prólogo y selección de textos a *Ocho siglos de poesía gallega* (en colaboración con Andrés Ruiz Tarazona). Madrid. Alianza. (7-139). *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona. Lumen. Traducción: Eva Figes. *Actitudes patriarcales*. Madrid. Alianza.

1974. Traducción: Eça de Queiroz y Ramalho Ortigao. *El misterio de la carretera de Sintra*. Madrid. Nostromo. Retablas. Barcelona. Destino.

1976. *Fragmentos de interior*. Barcelona. Destino.

El conde de Guadalhorce. su época y su labor. Madrid. Colegio de Ingenieros de Caminos. Guion cinematográfico *Emilia, parada y fonda*.

1977. Prólogo a Juan Valera. *Pepita Jiménez*. Madrid. Taurus (9-30). «El franquismo en busca de tradición» (con María Cruz Seoane). *Historia 16*. año II. 10. febrero de (21-28).

1978. Traducción: Virginia Woolf. *Al faro*. Barcelona. Edhsa. *Las ataduras*. Barcelona. Barral Novela Corta. *El cuarto de atrás*. Barcelona. Destino. Guion cinematográfico *Las ataduras*.

Cuentos completos. Madrid. Alianza.

1979. Prólogo y versión: Gil Vicente. *Don Duardos*.

1980. Traducción: Charles Perrault. *Cuentos de hadas*. Barcelona. Crítica.

1981. *El castillo de las tres murallas*. Barcelona. Lumen. Traducción: William Carlos Williams. *Viaje hacia el amor y otros poemas*. Madrid. Trieste. 1981.

1982. *La búsqueda de interlocutor* (edición ampliada: Barcelona. Anagrama. 2000). Barcelona. Destino. Traducción: Italo Svevo. *Senectud*. Barcelona. Bruguera.

1983. Traducción: Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. Barcelona. Bruguera. *El cuento de nunca acabar*. Madrid. Trieste. Guion del documental *Salamanca* (pertenece a la serie *Esta es mi tierra*). Guion para la serie de televisión *Teresa* de Jesús.

1984. Traducción: Emily Brontë. *Cumbres borrascosas*. Barcelona. Bruguera.

1985. *El pastel del diablo*. Barcelona. Lumen.

- 1987.** Traducción: Rainer María Rilke. *Cartas francesas a Merline*. Madrid. Alianza. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona. Anagrama. *Desde la ventana*. Madrid. Espasa. Prólogo a Giovanna Tomsich. *El jansenismo en el XVIII español*. Madrid. Siglo XXI. (13-15). Prólogo a Juan Iturralde. *Días de llamas*. Madrid. Ediciones B (9-13).
- 1988.** Traducción: Primo Levi. *El sistema periódico*. Madrid. Alianza. Traducción: Primo Levi. *Historias naturales*. Madrid. Alianza. Clive Staples Lewis. *Una pena observada*. Madrid. Trieste (Con el título *Una pena en observación*). Barcelona. Anagrama. 1994). Prólogo y versión: Tirso de Molina. *El burlador de Sevilla*. Publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- 1989.** Prólogo a Francisco Nieva. *El rayo colgado*. Madrid. Arnao. «The Virtues of Reading» (trad. de Marcia Welles). *PMLA*. 104.3 (348-353). Traducción: Natalia Ginzburg. *Querido Miguel*. Barcelona. Lumen.
- 1990.** Prólogo y versión: Fernando Pessoa. *El marinero*. Madrid. Fundación Colegio del Rey. *Caperucita en Manhattan*. Madrid. Siruela.
- 1991.** Prólogo y traducción: Felipe Alfau. *Cuentos españoles de antaño*. Madrid. Siruela. Prólogo a Cádiz 1900 (fotografías de Ramón Muñoz y textos de Juan Oslé). Cádiz. Sílex. (9-10 titulado «Ahora es siempre»).
- 1992.** Prólogo a Juan García Hortelano. *Tormenta de verano*. Madrid. Austral. (9-24 titulado «Dos pesquisas»). Prólogo a Elena Fortún. *Celia. lo que dice*. Madrid. Alianza. (7-37 titulado «Pesquisa tardía sobre Elena Fortún»). *Nubosidad variable*. Barcelona. Anagrama.
- 1993.** *Agua pasada*. Barcelona. Anagrama. Prólogo a Remedios Casamar Pérez. *Memorias de una niña. historias de la guerra*. Málaga. Proyecto Sur. (7-15 titulado «Una niña desdolido»). Prólogo a Antonio Martínez Sarrión. *Infancia y corrupciones*. Madrid. Alfaguara (7-12 titulado «Los límbos aldeanos»). Traducción: AA.VV. *Cuentos de hadas victorianos*. Madrid. Siruela. *Después de todo. Poesía a rachas*. Madrid. Hiperión. Guion para la serie de televisión *Celia*.
- 1994.** Prólogo a James M. Barrie. *Peter Pan y Wendy*. Barcelona. Juventud (7-33). «Reflexiones sobre mi obra». *Arba 4. Acta Romanica Basiliensis*. Universitat Basel. (105-119). *La Reina de las Nieves*. Barcelona. Anagrama. *A palo seco* (1987). en *Cuentos completos y un monólogo*. Barcelona. Anagrama.
- 1995.** Estudio preliminar y traducción: George MacDonald. *La princesa y los trasgos*. Madrid. Siruela.
- 1996.** Prólogo (titulado «El látigo de la vocación») y traducción: Natalia Ginzburg. *Nuestros ayeres*. Barcelona. Círculo de Lectores. *Lo raro es vivir*. Barcelona. Anagrama. «Un envío anómalo». en *Sobremesa*. 142.

diciembre (56-58). Recogido en Emma Martinell (ed.). Carmen Martín Gaite. *Cuéntame*. Madrid. Austral. 1999 (247-253).

1997. «El punto de vista». Fundación Colección Thysen-Bornemisza. Madrid.

«Al margen de lo consabido» (texto para el catálogo de la exposición sobre Guillermo Delgado). Madrid. Juan Gris Galería de arte. Prólogo a Antoine de Saint-Exupèry. *El principito*. Madrid. Alianza (9-17. titulado «Entre el cielo y la tierra»). «En un pueblo perdido». en Magazine *La Vanguardia*. 14 de diciembre (8-16). Recogido en *Cuéntame* (257-266).

1998. Cuento sin título para *El libro de los libros. Historias sobre imágenes*. Se trata de un volumen de Quint Buchholz en que la autora escribe un cuentecillo para una de las ilustraciones (36). Barcelona. Lumen. *Irse de casa*. Barcelona. Anagrama.

1999. «Dos textos de Carmen Martín Gaite». en Juan Benet. *La inspiración y el estilo*. Madrid. Alfaguara (227-269). «Conferencia» en Cristóbal Cuevas. Escribir mujer. Narradoras españolas de hoy. Actas del XIII Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga. 1999; 171-176). *La hermana pequeña*. Barcelona. Anagrama.

Publicaciones póstumas

2000. «Adulterio y chantaje en El primo Bazilio» en *El País*. 29-7-2000 (6-7). Prólogo y traducción: Gabriel de Guilleragues. *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*. Barcelona. Círculo de Lectores. *Sybil Vane*. Pliegos de Poe nº6. Málaga.

2001. *Los parentescos*. Barcelona. Anagrama.

Poemas. ed. de Alberto Pérez. Barcelona. Plaza y Janés.

2002. *Pido la palabra*. Barcelona. Anagrama. *Coto cerrado de mi memoria*. ed. de Charo Ruano. Consorcio de Salamanca.

2002. *Cuadernos de todo*. Madrid. Debate.

2005. *Visión de Nueva York*. Madrid. Siruela-Círculo de Lectores.

2006. *Tirando del hilo. Artículos (1949-2000)*. ed. de José Teruel. Madrid. Siruela.

2007. *El libro de la fiebre*. ed. de Maria Vittoria Calvi. Madrid. Cátedra. «Pasarela hacia lo desconocido. Mi memoria de Víctor Sánchez Zabala». en *Turia Revista Cultural*. Teruel; 294-299.

2008. *Obras Completas I. Novelas I (1955-1978)*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

2009. *Obras Completas II. Novelas II (1979-2000)*. Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

Desde esta fecha, la editorial Siruela ha reeditado muchas de las obras de la autora anteriormente publicadas en Destino con prólogos de

narradores contemporáneos en la colección denominada «Biblioteca Carmen Martín Gaite».

2010. *Obras Completas III. Narrativa breve. poesía y teatro.* Barcelona. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

2015. *Obras Completas IV. Ensayos I. Investigación histórica.* Barcelona. Galaxia Gutenberg/Espasa.

2016. *Obras Completas V. Ensayos II. Ensayos literarios.* Barcelona. Galaxia Gutenberg/Espasa.

2017. *Obras Completas VI. Ensayos III. Artículos. conferencias y ensayos breves.* Barcelona. Galaxia Gutenberg/Espasa.

Desde esta fecha, la editorial Anagrama reedita las obras publicadas anteriormente por la autora en la «Pequeña Biblioteca Carmen Martín Gaite» así como algunas ediciones conmemorativas.

2019. *Obras Completas VII. Cuadernos y cartas.* Barcelona. Galaxia Gutenberg/Espasa.

2025. Se inicia la publicación en formato bolsillo de las obras más reconocidas de la escritora en Penguin Libros.

Ediciones citadas (por orden de cita)

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2009) *El cuento de nunca acabar.* Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1992) *Desde la ventana.* Madrid. Austral.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2003) *Cuadernos de todo.* Barcelona. DeBolsillo.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2005) *Esperando el porvenir.* Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2002) *Pido la palabra.* Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2001) *El cuarto de atrás.* Barcelona. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1992) *Caperucita en Manhattan.* Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1996) *Lo raro es vivir.* Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1992) *Nubosidad variable.* Barcelona. Círculo de Lectores.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2001) *Los parentescos.* Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2007) *Ritmo lento.* Barcelona. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1981) *Usos amorosos del XVIII en España.* Barcelona. Lumen.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1987) *Usos amorosos de la postguerra española.* Barcelona. Círculo de Lectores.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1982) *Macanaz, otro paciente de la Inquisición.* Barcelona. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1977) *El Conde de Guadalhorce, su época y su labor.* Madrid. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

- MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1996) (trad.) Natalia Ginzburg. *Nuestros ayeres*. Barcelona. Círculo de Lectores.
- MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2001) *Poemas*. Barcelona. Plaza y Janés.
- MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1979) *Retahílas*. Barcelona. Destino.
- MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1984), *Entre visillos*. Barcelona. Círculo de Lectores.
- MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1998) *Cuentos completos*. Madrid. Alianza.
- MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1998) *Irse de casa*. Barcelona. Anagrama.
- MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2001) *Fragmentos de interior*. Barcelona. Destino.
- MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1999) *La hermana pequeña*. Barcelona. Anagrama.

Relación genérica

En cuanto a las ediciones críticas de las novelas de Martín Gaite, deben destacarse la edición preparada en 2000 por Monserrat Escartín Gual de *Retahílas* en la editorial Crítica. De esta novela, existe una edición en Destino, con un amplio estudio de Emma Martinell incorporado en 1995. Posteriormente se publicó una edición comentada por Adolfo Sotelo Vázquez en la colección Clásicos Contemporáneos Comentados la misma editorial. Por otra parte, existen ediciones en Cátedra de *El libro de la fiebre* realizada por María Vittoria Calvi, en 2007 y, de *El cuarto de atrás*, por J. Teruel, en 2018. De esta novela, resulta recomendable la edición comentada por Luis Izquierdo en Destino en 1997, y la de Jordi Pacheco y Alicia Poza que ha publicado Siruela en el número 42 de su colección escolar en 2020. Años antes, en 1998, la misma colección acogía la edición de *Caperucita en Manhattan* preparada por María del Carmen Ponz Guillén. Las citadas *Obras completas* compensan la escasa bibliografía considerada sobre la autora en su parte introductoria a cada volumen con la incorporación textos de gran valor para conocer el taller de escritura de la autora, si bien no habían sido publicados antes por ella. Cabe destacar *La charca*, en el primer volumen y *El padre de Odilo*, en el tercero. A las ediciones de los *Cuentos completos*, cuya recopilación por parte de la autora en las editoriales Alianza (1978) y Anagrama (1994), se han añadido en la edición de Siruela en 2019 bajo el título *Todos los cuentos* dos textos de juventud publicados en la revista *Trabajos y días*: «Desde el

umbral» e «Historia de un mendigo»; *El castillo de las tres murallas* y *El pastel del diablo*; los dos relatos incluidos en la antología de Martinell (1999) «Un envío anómalo» y «En un pueblo perdido»; las últimas narraciones breves «El llanto del ermitaño», «*Sibyl Vane*», «Donde acaba el amor» y «Flores malva». Por último, se ha considerado de este género el texto que Martín Gaite mantenía en uno de sus cuadernos (número 35) publicados también de manera póstuma, «El otoño de Poughkeepsie» (Martín Gaite, 2003, 783-809). Además, este ha sido incluido, junto a «Retahíla con nieve en Nueva York» en un pequeño volumen publicado en la editorial Siruela en 2025. Otros dos textos del ámbito ensayístico han sido reunidos en la edición de Debate en 2025 bajo el título *Macanaz y Aldecoa. Dos interlocutores*: «En el centenario de Don Melchor de Macanaz (1670-1760)» y «Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa».

Narrativa

- El libro de la fiebre*. de 1949. aunque publicado en Madrid. Cátedra. 2007.
- El balneario*. Madrid. Afrodisio Aguado. 1955.
- Entre visillos*. Barcelona. Destino. 1958.
- Las ataduras*. Barcelona. Destino. 1960 (colección de relatos).
- Ritmo lento*. Barcelona. Destino 1963.
- El balneario*. Madrid. Alianza. 1968 (colección de relatos).
- Retahílas*. Barcelona. Destino. 1974.
- Fragmentos de interior*. Barcelona. Destino. 1976.
- Las ataduras*. Barcelona. Barral Novela Corta. 1978.
- El cuarto de atrás*. Barcelona. Destino. 1978.
- Cuentos completos*. Madrid. Alianza. 1978.
- El castillo de las tres murallas*. Barcelona. Lumen. 1981.
- El pastel del diablo*. Lumen. 1985.
- Caperucita en Manhattan*. Madrid. Siruela. 1990.
- Nubosidad variable*. Barcelona. Anagrama. 1992.
- La Reina de las Nieves*. Barcelona. Anagrama. 1994.
- Lo raro es vivir*. Barcelona. Anagrama. 1996.
- Irse de casa*. Barcelona. Anagrama. 1998.
- «Un envío anómalo». en *Sobremesa*. 142. diciembre de 1996. 56-58.
- Recogido en Emma Martinell (ed.). Carmen Martín Gaite. *Cuéntame*. Madrid. Austral. 1999. 247-253.
- **El libro de los libros. Historias sobre imágenes*. Se trata de un volumen de Quint Buchholz en que la autora escribe un cuentecillo para una de las ilustraciones (p. 36). Barcelona. Lumen. 1998.
- Sibyl Vane*. Málaga. Pliegos de Poe. 6. 2000.

Los parentescos. Barcelona. Anagrama. 2001.
Todos los cuentos. Madrid. Siruela. 2019.

Poesía

Después de todo. Poesía a rachas. Ed. de Jesús Munárriz. Madrid. Hiperión. 1993.
Poemas. ed. de Alberto Pérez. Barcelona. Plaza y Janés. 2001.
Poesía reunida. ed. de J. Teruel. Barcelona. La Bella Varsovia. 2023.

Teatro

A palo seco. en *Cuentos completos y un monólogo.* Barcelona. Anagrama. 1994 [estreno 1987].

La hermana pequeña. Barcelona. Anagrama. 1999.

Del arte del diálogo en Martín Gaite ha dejado buena muestra en el libro *Conversaciones creadoras* que, en colaboración con Joan L. Brown, desde 1994 ha servido como texto de trabajo en el aprendizaje de español en Norteamérica. Boston. Houghton Mifflin Company.

Collage

Visión de Nueva York. Madrid. Siruela-Círculo de Lectores. 2005 (2.^a edición de 2025).

Ensayo

El proceso de Macanaz: historia de un empapelamiento. Madrid. Moneda y Crédito. 1970.

Usos amorosos del dieciocho en España. Barcelona. Lumen. 1972.

La búsqueda de interlocutor (Barcelona. Anagrama. 2000). Barcelona. Destino. 1974.

El conde de Guadalhorce. su época y su labor. Madrid. Colegio de Ingenieros de Caminos. 1976.

El cuento de nunca acabar. Madrid. Trieste. 1983; Madrid. Trieste. 1983.

Usos amorosos de la postguerra española. Barcelona. Anagrama. 1987.

Desde la ventana. Madrid. Espasa. 1987.

Agua pasada. Barcelona. Anagrama. 1993.

Esperando el porvenir. Madrid. Siruela. 1994.

Prólogos

Benito Feijóo. *Teatro crítico. Cartas eruditas.* Madrid. Alianza. 1970, 7-25.

Jesús Fernández Santos. *Los bravos.* Navarra. Salvat-Alianza. 1971, 7-11.

Óscar Wilde. *El retrato de Dorian Gray.* Navarra. Salvat-Alianza. 1971, 5-10.

- Ocho siglos de poesía gallega* (en colaboración con Andrés Ruiz Tarazona). Madrid. Alianza. 1972, 7-139.
- Juan Valera. *Pepita Jiménez*. Madrid. Taurus. 1977, 9-30.
- Giovanna Tomsich. *El jansenismo en el XVIII español*. Madrid. Siglo XXI. 1987, 13-15.
- Juan Iturralde. *Días de llamas*. Madrid. Ediciones B. 1987, 9-13.
- Francisco Nieva. *El rayo colgado*. Madrid. Arnao. 1989.
- Felipe Alfau. *Cuentos españoles de antaño*. Madrid. Siruela. 1991, 11-27.
- Presentación a *Las Salamanca para curiosos y viajeros*. Diputación de Salamanca. 1991, 9-12.
- Juan García Hortelano. *Tormenta de verano*. Madrid. Austral. 1992, 9-24.
- Elena Fortún. *Celia. lo que dice*. Madrid. Alianza. 1992, 7-37.
- Antonio Martínez Sarrión. *Infancia y corrupciones*. Madrid. Alfaguara. 1993, 7-12.
- Remedios Casamar Pérez (1993). *Memorias de una niña. Historias de la guerra*. Málaga. Proyecto Sur.
- James M. Barrie. *Peter Pan y Wendy*. Barcelona. Juventud. 1994, 7-33.
- George MacDonald. *La princesa y los trasgos*. Madrid. Siruela. 1995, 11-43.
- Natalia Ginzburg. *Nuestros ayeres*. Barcelona. Círculo de Lectores. 1996, 5-20.
- Antoine de Saint-Exupéry. *El principito*. Madrid. Alianza. 1997, 9-17.
- Gabriel de Guilleragues. *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*. Barcelona. Círculo de Lectores. 2000, 9-34.

Artículos, conferencias y sus recopilaciones

- «El franquismo en busca de tradición» (con María Cruz Seoane). *Historia 16*. año II. 10. Febrero de 1977, 21-28.
- «The Virtues of Reading» (trad. de Marcia Welles). *PMLA*. 104.3. mayo de 1989, 348-353.
- «Reflexiones sobre mi obra». *Arba 4. Acta Romanica Basiliensis*. Universitat Basel. 1994, 105-119.
- «El punto de vista». Fundación Colección Thysen-Bornemisza. Madrid. 1997.
- «En un pueblo perdido». en Magazine *La Vanguardia*. 14 de diciembre de 1997, 8-16. Recogido en Martinell (1999) (ed.) *Cuéntame*, 257-266.
- «Dos textos de Carmen Martín Gaite». Juan Benet. *La inspiración y el estilo*. Madrid. Alfaguara. 1999, 227-269.
- «Conferencia» en Cristóbal Cuevas. *Escribir mujer. Narradoras españolas de hoy*. Málaga. Universidad de Málaga. 1999, 171-176.
- «Adulterio y chantaje en *El primo Bszilio*» en *El País*. 29-7-2000, 6-7.
- Pido la palabra*. Barcelona. Anagrama. 2002.

- Coto cerrado de mi memoria.* Ruano (2002) (ed.). Consorcio de Salamanca. 2002.
- Cuadernos de todo.* Barcelona. Debate. 2002. Citamos por la edición de Barcelona. DeBolsillo. 2003.
- Tirando del hilo. Artículos (1949-2000).* Madrid. Siruela. 2006.
- De viva voz.* Conferencias. Madrid. Siruela. 2023.
- «Pasarela hacia lo desconocido. Mi memoria de Víctor Sánchez Zabala».
- Turia Revista Cultural.* Teruel. 2007, 294-299.

Guiones para cine y televisión

- Emilia, parada y fonda.* Basada en el relato «Un alto en el camino», de la colección *Las ataduras*, dirigida por Angelino Fons. 1976.
- Las ataduras.* Guion cinematográfico en colaboración con Emilio Pérez Calviño. 1978.
- Esta es mi tierra: Salamanca.* Documental para TVE. 1983.
- Teresa de Jesús.* Serie de televisión dirigida por Josefina Molina. 1983.
- Celia.* Serie de televisión dirigida por José Luis Borau. 1993.

Traducciones

Del portugués

- QUEIROZ, Eça de y RAMALHO ORTIGÃO, José. (1974) *El misterio de la carretera de Sintra.* Madrid. Nostromo.

Del francés

- PERRAULT, Charles. (1980) *Cuentos de hadas.* Barcelona. Crítica.
- FLAUBERT, Gustave. (1983) *Madame Bovary.* Barcelona. Bruguera.
- RILKE, Rainer Maria. (1987) *Cartas francesas a Merline.* Madrid. Alianza.
- GUILLERAGUES, Gabriel de. (2000) *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado.* Barcelona. Círculo de Lectores.

Del italiano

- ANTONIONI, Michelangelo. (1967) *La noche. El eclipse. El desierto rojo.* Madrid. Alianza.
- ANTONIONI, Michelangelo. (1968) *El grito. Las amigas. La aventura.* Madrid. Alianza.
- SILONE, Ignazio. (1968) *Vino y pan.* Madrid. Alianza.
- SVEVO, Italo. (1970) *Corto viaje sentimental.* Madrid. Alianza.
- SVEVO, Italo. (1982) *Senectud.* Barcelona. Bruguera.

LEVI, Primo. (1988) *El sistema periódico*. Madrid. Alianza.

LEVI, Primo. (1988) *Historias naturales*. Madrid. Alianza.

Del inglés

GINZBURG, Natalia. (1989) *Querido Miguel*. Barcelona. Lumen.

GINZBURG, Natalia. (1996) *Nuestros ayeres*. Barcelona. Círculo de Lectores.

FIGES, Eva. (1972) *Actitudes patriarcales*. Madrid. Alianza.

WOOLF, Virginia. (1978) *Alfaro*. Barcelona. Edhsa.

WILLIAMS, William Carlos. (1981) *Viaje hacia el amor y otros poemas*. Madrid. Trieste.

BRONTË, Emily. (1984) *Cumbres borrascosas*. Barcelona. Bruguera.

LEWIS, Clive Staples. (1988) *Una pena observada*. Madrid. Trieste.

ALFAU, Felipe. (1991) *Cuentos españoles de antaño*. Madrid. Siruela.

AA. VV. (1993) *Cuentos de hadas victorianos*. Madrid. Siruela.

MACDONALD, George. (1995) *La princesa y los trastos*. Madrid. Siruela.

Versiones teatrales

VICENTE, Gil. (1979) *Don Duardos*.

MOLINA, Tirso de. (1988) *El burlador de Sevilla*. Madrid. Publicaciones de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

PESSOA, Fernando. (1990) *El marinero*. Madrid. Fundación Colegio del Rey.

REFLEJOS AUTOBIOGRÁFICOS EN LAS DEDICATORIAS DE LAS NOVELAS DE CARMEN MARTÍN GAITE

Raúl CREMADES
Universidad de Málaga
ORCID: 0000-0001-9265-6071

Resumen:

Entre los paratextos verbales de carácter autorial que pueden contener las obras literarias se encuentran las dedicatorias impresas. En este estudio se analizan todas las dedicatorias de las novelas de la escritora española Carmen Martín Gaite (1925-2000), con un corpus de nueve paratextos, y se aportan estrategias para la educación literaria. Entre los resultados, se confirma que Carmen Martín Gaite aportó en sus dedicatorias contenidos autobiográficos y también ciertos elementos literarios. Las principales conclusiones apuntan a la peculiaridad de estos paratextos de la escritora, que reflejan tanto la personalización de su función autorial como de su proceso creativo.

Palabras clave:

Carmen Martín Gaite. Autobiografía. Paratextos. Dedicatorias. Educación literaria.

Abstract:

Among the verbal paratexts of an authorial nature that literary works may contain are printed dedications. This study analyzes all the dedications in the novels of the Spanish writer Carmen Martín Gaite (1925-2000), using a corpus of nine paratexts, and provides strategies for literary education. The results confirm that Carmen Martín Gaite included autobiographical content and certain literary

elements in her dedications. The main conclusions point to the unique nature of these paratexts, which reflect both the personalization of her authorial role and her creative process.

Key Words:

Carmen Martín Gaite. Autobiography. Paratexts. Dedications. Literary education.

Introducción

La escritura literaria se caracteriza por una gran diversidad textual. El cuento, la novela, la obra de teatro o el poema no solo están compuestos por el texto principal, sino también por otros tipos de textos, creados o no por el propio autor, que cumplen funciones diversas y esenciales desde el punto de vista literario: título, epígrafes, dedicatorias, introducciones, epílogos, etc. Como afirman Figuera Contreras *et al.* (2022, 272):

Dominar el uso del código escrito de una lengua exige un proceso continuo en el que debe prevalecer el conocimiento de la diversidad textual, esto con la intención de poder reconocer la función que va a cumplir el texto en una situación determinada.

Estos otros contenidos distintos del texto principal de la obra literaria son los denominados *paratextos*, concepto que fue propuesto y definido por Genette (2001, 7) como producciones «que no sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo».

Tal como explica Calvi (2018), los paratextos no solo abarcan elementos verbales, sino también no verbales, como la tipografía, la disposición del propio texto o las imágenes, entre otros. En algunos casos la inclusión de determinados contenidos paratextuales se escapa de la decisión del propio autor, ya que corresponden a elecciones editoriales, de agentes literarios o de otros autores que pueden colaborar con sus propios textos para

complementar el principal. En cualquier caso, se trata de contenidos de gran importancia en el conjunto de la obra:

En lugar de estar perdidos dentro de una página cualquiera, los paratextos aparecen en lugares preferenciales y destacados; como si se tratara de ver en la azotea de un edificio un anuncio publicitario que de momento no reconocemos, pero sabemos que aquel emitirá un mensaje determinado (Caturla, 2010, 58).

Por tanto, según la propuesta de Genette (2001), los paratextos tienen también su propia función literaria, en ocasiones como parte indisoluble del texto principal, con las fronteras prácticamente diluidas por decisión autorial. En otros casos, los paratextos sirven de puerta de acceso, de invitación o preparación para la lectura de la obra literaria, como detalla Calvi (2018, 209):

Entre las múltiples funciones que desempeñan los componentes del paratexto, descuellan las relaciones intertextuales que emanan, por ejemplo, de los distintos epígrafes, sugiriendo pistas interpretativas para el lector y posicionando la obra dentro de la tradición discursiva y literaria a la que pertenece. Asimismo, el paratexto tiene la capacidad de crear un contexto de producción-recepción en el que se estipula el pacto con el público: es en este perímetro donde el autor puede justificar la obra, aclarar sus intenciones, proporcionar ciertas claves interpretativas, ofreciendo una especie de «manual de instrucciones» para orientar la lectura.

Además, como defiende Meizoz (2014), los paratextos también cumplen la función de reflejar la imagen o la información autobiográfica que el autor quiere mostrar ante el público que se dispone a leer su obra.

La dedicatoria impresa como acto creativo público y privado

Después de los títulos o subtítulos, el primer elemento que suele aparecer es el paratexto de la dedicatoria, aunque,

lógicamente, no todas las obras están dedicadas públicamente a alguien. La persona dedicataria ha sido elegida entre otras muchas y, habitualmente, sacada del anonimato con una intención comunicativa determinada:

Una dedicatoria señala siempre a un lector especial, privilegiado, al que cabe suponer más consciente que nosotros de los motivos e implicaciones de la obra. Pero no nos excluye a los demás como nuevos lectores. Antes bien, nos invita a compartir algo de ese mismo punto de vista y nos indica con claridad que un texto viene a ser también la temperatura emocional con la que está escrito (Mainer, 2008, 55).

La investigación llevada a cabo por Rodríguez Pellicer (1999) sobre la dedicatoria impresa en la literatura española contemporánea se basa, por una parte, en el análisis de un amplio corpus de dedicatorias seleccionadas y, por otra, en las opiniones sobre el sentido de la dedicatoria de una serie de autores literarios que respondieron al investigador o que expresaron sus reflexiones en otros textos publicados previamente (entrevistas, artículos, prólogos, etc.). Entre las conclusiones de este estudio, además de establecer las diferencias entre la dedicatoria autógrafa y la impresa, se destaca la importancia que se otorga a esta última en la literatura española contemporánea. Dedicar es un acto creativo que no sigue unas normas o pautas, sino que depende de la libertad plena de quien escribe la obra literaria. En la dedicatoria suele dominar el deseo de homenajear, agradecer o testimoniar el recuerdo afectuoso de la persona dedicataria. En ocasiones, la dedicatoria suele contener mensajes cifrados con contenidos que solo entenderá plenamente la persona a quien va destinada. Es decir, se trata de un mensaje privado pero expresado de manera pública, como bien explica el escritor Javier Marías, que hace referencia directa en un artículo propio a la investigación de Rodríguez Pellicer (1999):

Un profesor de Alzira me anuncia una tesis doctoral sobre la dedicatoria en la literatura contemporánea, y dado que la mayoría de mis libros van dedicados, me

pregunta por los motivos que inducen a un escritor a hacer que una obra suya salga al mundo con algo tan íntimo entre sus páginas. Me permito contestarle aquí públicamente, porque si bien a primera vista parece una cuestión baladí o rebuscada, propia sólo de una investigación universitaria, quizás tenga cierta enjundia y puede llevar a observaciones más generales. Se da la circunstancia, además, de que mis dedicatorias –como las de otros, supongo– han despertado a menudo una curiosidad para mí poco explicable entre lectores desconocidos, y también que más de una vez han planteado problemas a los traductores de mis novelas (Marías, 1996, 8).

Mariás se muestra sorprendido por el hecho de que algunos lectores le preguntaban sobre el significado de sus dedicatorias, cuando su intención era que dicho significado tuviera un solo destinatario privado (la persona dedicataria). Pero admite que tal curiosidad es lícita, ya que él, como autor, está convirtiendo un mensaje privado en algo público, porque cualquier lector de sus libros tiene acceso al texto de la dedicatoria del mismo modo que al texto de la propia novela. Y a continuación admite de este modo el contenido autobiográfico y literario de sus dedicatorias:

Lo curioso –me soy ahora cuenta– es que para contestar a esas preguntas sencillas y obvias tendría que haber contado cada vez todo un fragmento de mi vida, y no poco extenso, lo cual, claro está, es algo a lo que no suele estar uno muy dispuesto. En cuanto a los traductores, a veces no hay más remedio que explicarles la frase enigmática, pero sólo el sentido, que es lo necesario para su tarea, y nunca la historia que está detrás de cada dedicatoria. Pues suele ocurrir que éstas encierran de hecho otra novela distinta de la que a continuación se ofrece y ha sido escrita: una novela no ficticia y callada que posiblemente quedará para siempre cifrada en esas pocas palabras (Marías, 1996, 8).

Se puede afirmar que entre los testimonios recogidos por Rodríguez Pellicer (1999) sobre el sentido y la intención de las dedicatorias existen dos tendencias claras: los motivos

sentimentales y los motivos literarios, aunque la mayoría de autores se inclinan por la primera tendencia. Por ejemplo, Miguel Delibes admite que el agradecimiento y el afecto le mueven al escribir sus dedicatorias. Por su parte, Rosa Regás lo explica de este modo: «Como ve, los motivos son casi siempre de orden emocional, como emocional es buena parte de la literatura que hago» (Rodríguez Pellicer 1999, 188). En cambio, la experiencia de Enrique Vila-Matas se identifica con la segunda tendencia:

Creo que la mayoría de dedicatorias son de orden sentimental. Pero en mi caso han sido siempre escritas por motivos casi estrictamente literarios: personas que me han estimulado a escribir, personas que influyeron en lo que escribía, personas que me ayudaron a hacerlo, personas estrechamente ligadas a algunos de mis personajes literarios. La dedicatoria, para mí, forma parte del texto; es también literatura, no es algo aparte en el libro (Rodríguez Pellicer, 1999, 301).

Sin embargo, Soledad Puértolas no está totalmente de acuerdo con que las dedicatorias formen parte indisoluble de una obra, «que puede leerse sin haberse leído la dedicatoria. Pertenecen más al autor que al lector» (Rodríguez Pellicer, 1999, 103).

En los testimonios recogidos en esta investigación también se destaca la idea del mensaje para una persona concreta, como explica Álvaro Mutis: «En mi caso, es el deseo de vincular afectuosamente a alguien cercano, a quien admiro y quiero, a un poema o relato que lleva algún secreto o explícito mensaje para el destinatario» (Rodríguez Pellicer, 1999, 310).

Más allá de las diferencias entre ellas, todas estas opiniones confluyen en el poder y la eficacia de la dedicatoria:

Ciertos elementos implican también el poder que los lógicos llaman performativo, es decir, el poder de cumplir aquello que describen («abro la sesión»): es el caso de las dedicatorias. Dedicar un libro A Un Tal no es más que imprimir o escribir sobre una página una fórmula del tipo «A Un Tal». Caso límite de la eficacia paratextual

porque es suficiente decirlo para hacerlo (Genette, 2001, 15-16).

Metodología y corpus

Entre los paratextos que Caturla (2009) clasifica como *autoriales*, es decir, que dependen y pueden ser creados por el propio autor, se incluyen los prólogos, notas al pie, títulos, subtítulos, dedicatorias, epígrafes y epílogos.

De entre los que María Vittoria Calvi (2018) denomina *segmentos paratextuales* (títulos, imágenes de portada, dedicatorias, epígrafes, notas finales, prólogos e introducciones), este estudio se centra únicamente en uno de los elementos que la propia Calvi considera propios de las obras de ficción: las dedicatorias. En el caso concreto de la autora que nos ocupa, «Carmen Martín Gaite aprovechó sistemáticamente las dedicatorias para crear una especial sintonía con el lector, insertando también en ellas varias pinceladas narrativas» (Calvi, 2018, 215).

En el presente estudio se presenta un análisis de los contenidos autobiográficos que quedan patentes en las dedicatorias de las novelas de Carmen Martín Gaite.

De las once novelas de la escritora salmantina, el corpus estudiado está compuesto por nueve de ellas, ya que su última novela (*Los parentescos*, 2001) se publicó de forma póstuma y carece de dedicatoria. También se excluye la novela *Ritmo lento* (1963), ya que «no tiene dedicatoria, aunque sí un exergo machadiano y una nota al lector, muy expresivos ambos» (Mainer, 2008, 56).

El primer apartado del prólogo («Las primeras novelas de Carmen Martín Gaite») de José-Carlos Mainer (2008) a las *Obras completas I* de Carmen Martín Gaite se titula «Estrategia de las dedicatorias», y ofrece un recorrido con un breve análisis o comentario de las dedicatorias de las obras *Entre visillos* (1958), *Retahílas* (1974), *Fragmentos de interior* (1976) y *El cuarto de atrás* (1978), es decir, las primeras novelas de la autora salmantina, con la excepción de *Ritmo lento* (1963), por la ya mencionada ausencia de dedicatoria. Para el presente análisis se ha tomado en consideración la visión de Mainer (2008, 55) sobre el sentido de las dedicatorias en la autora salmantina:

Carmen Martín Gaite es, entre todos los escritores de la segunda mitad del siglo XX, la que con mayor insistencia ha tenido presentes los enigmas de la transmisión de la escritura. Y halló muy pronto algo que la función de la dedicatoria particular expresa con toda su fuerza: que todo acto de escritura es una comunicación privada (aunque múltiple), una búsqueda particular de sintonía, que se repite indefinidamente con cada lector. Y que, al cabo, busca subrayar la perentoriedad del mensaje dirigido: es a ti, precisamente, a quien dirijo este mensaje, nos viene a decir; sois vosotros, sin embargo, quienes habéis de descifrar lo que aquí nos concierne a todos (Mainer, 2008, 55).

Análisis de los reflejos autobiográficos en las dedicatorias

Entre visillos (1958)

Dedicatoria: «Para mi hermana Anita, que rodó las escaleras con su primer vestido de noche, y se reía, sentada en el rellano» (Martín Gaite, 1958).

Son varios los elementos significativos en esta dedicatoria de Carmen Martín Gaite. No es extraño que la escritora dedique su primera novela a su única hermana, sobre todo si tenemos en cuenta el momento tan delicado en que Carmen escribió la obra: tras la muerte de su primer hijo, Miguel, con solo siete meses de vida, a causa de la meningitis. El apoyo de su hermana fue esencial para que la escritora pudiera terminar la novela, lo cual parece ser el motivo de la dedicatoria:

Por su parte, Ana María la alentó en circunstancias vitales muy difíciles: en la redacción final de *Entre Visillos* (un episodio crucial en su carrera literaria, cuando Carmiña, paralizada por la inseguridad, no sabía si terminarla o romper todo lo escrito; por esta razón, le dedicó finalmente la novela) y, sobre todo, tras la muerte de su sobrina Marta (Teruel, 2025, 67).

Mainer (2008) alude no solo a razones personales (buena relación entre hermanas), sino también literarias (relación con el sentido y argumento de la novela) al explicar la motivación de esta dedicatoria: «No habría podido expresarse de modo más eficaz la complicidad fraterna en torno a una novela que vino a desarticular las liturgias y los prejuicios que lastraban la vida de las chicas de provincias» (Mainer, 2008, 55-56). Las razones personales son las que tienen más peso en la interpretación de Calvi, que se refiere a que la dedicatoria hace «revivir una intimidad compartida» (2018, 216).

Teniendo en cuenta esta complicidad fraterna (que se refleja, por ejemplo, en el diminutivo familiar Anita, en lugar de Ana María), la dedicatoria relata un suceso que, si bien resulta divertido y pone de manifiesto el buen carácter de la protagonista, que se ríe tras una caída que suponemos, en cierto sentido, vergonzante en un momento tan delicado para una jovencita como es el estreno de una forma de vestir propia de mujeres más adultas; también se trata de una anécdota cuyo recuerdo puede no resultar agradable para quien la protagonizó. Y el hecho de que se haga pública de esta manera y quede fijada para siempre junto con la novela, no deja de ser una especie de regalo con cierto *veneno* dulce. Ternura y comicidad es lo que percibe Hermoso (2019) en el momento que relata esta dedicatoria:

Su hermana mayor, Ana María, era la compañera infatigable de todos sus juegos y aventuras. De la mano atravesaron la adolescencia, vivida en la asfixiante España de la posguerra. Y juntas cumplieron el trámite que toda hija de familia bien debía pasar: el de la puesta de largo. Una accidentada puesta de largo. Ese momento entre cómico y tierno en el que a su hermana se le rompió el tacón y besó el suelo lo rescató la ya escritora Carmen Martín Gaite en la dedicatoria de su primera novela larga, *Entre visillos* (Hermoso, 2019, 31).

La verdad es que, como señalan Cremades (2020) y Teruel (2025), biógrafos de la escritora, la relación entre las hermanas nunca fue fácil. Se llevaban menos de dos años (Ana María nace el 16 de febrero de 1924 y Carmen el 8 de diciembre de 1925) y, tras

una infancia común en Salamanca, la vida les llevó por caminos muy diferentes e incluso alejados. Se querían y se apoyaron mucho en momentos muy difíciles para ambas, pero nunca fueron capaces de tener una relación equilibrada sostenida en el tiempo. No fue nada fácil para Anita ser la hermana en la sombra de una escritora brillante y exitosa. Según le han referido distintas amistades de Carmen a Teruel (2025, 67), «Ana sintió celos e incluso una irremediable envidia de su hermana». Quizá por eso, cuando desde la muerte de Carmen (2000) hasta su propia muerte (2019), Anita ejerció como única heredera de todo el legado material e intelectual de Carmen, tomó algunas decisiones razonables y otras discutibles. Estas últimas, más que potenciar la figura de su hermana, parecían perseguir lo contrario, como no mencionar su nombre en la institución que creó para unificar su legado con sede en la casa familiar de la localidad madrileña de El Boalo (que llamó Fundación Centro de Estudios de los Años Cincuenta); destruir gran parte de su correspondencia; publicar póstumamente algún escrito que su hermana le había manifestado claramente que no quería hacer público; o remodelar algunos meses después de su muerte el piso de Carmen en la calle Doctor Esquerdo de Madrid, eliminando casi todo rastro personal de quien lo habitó durante casi 50 años (desde 1953 hasta 2000), un rastro personal que no era precisamente superficial, tal como recuerda su amiga y editora Montserrat Escartín Gual:

[...] cuando la visité [a Carmen] en su casa en Madrid, me dio la impresión de entrar en un museo lleno de fotografías, papeles y recuerdos. Ante ellos, era fácil advertir el fetichismo de la novelista por los objetos, que necesitaba como talismán al estar vinculados a sus seres queridos (Escarín Gual, 2025, 7).

***Retahílas* (1974)**

Dedicatoria: «Para Marta y sus amigos (Máximo, Elisabeth, Juan Carlos, Alicia, Pablo), siempre turnándose, al quite de mis horas muertas» (Martín Gaite, 1974).

En la narrativa de Martín Gaite hay cuatro dedicatorias a su hija Marta (en las novelas *Retahílas*, *La Reina de las Nieves* y *Nubosidad variable*, y en el cuento «El castillo de las tres murallas»). Dos de ellas son dedicatorias *in memoriam*, es decir, cuando Marta ya ha muerto: en *La Reina de las Nieves* y en *Nubosidad variable*. Pero solo en una de ellas, la que nos ocupa, se incluye a un grupo de amigos de su hija, y además con nombres propios.

La influencia de Marta en la vida y en la escritura de Carmen es tan grande y profunda que, como explica Teruel (2025, 259), su hija no es solo dedicataria sino también narrataria:

Aunque en la obra de Martín Gaite su hija está presente no solo como frecuente destinataria en el paratexto, sino como íntimo narratario (con una especial intensidad tras su desaparición, cuando su ausencia y presencia se hicieron simultáneamente más perentorias).

La relación de Carmen con su hija estuvo llena de altibajos, de confidencias e incomprendiciones, de dolores y alegrías. Tan intensa que no tuvo más remedio que influir en los temas y los procesos de escritura de Martín Gaite:

Se trata, en este caso, de su hija, Marta Sánchez Martín que había vivido con ella trances amargos y con la que mantuvo una relación no siempre fácil, pero que vino a suponer en su obra la presencia y el estímulo de una sensibilidad más joven, quizás más egoísta pero también más directa, y, a fin de cuentas, una *interlocución* que fue trascendental (y tendremos oportunidad de subrayarlo) en la evolución temática de la escritora (Mainer, 2008, 56).

El biógrafo José Teruel rescata los apellidos de cuatro de los cinco amigos de Marta citados en esta dedicatoria:

Máximo [Pradera, su primo hermano], Elisabeth [Rodhes], Juan Carlos, Alicia [amiga de Marta con la que contemplaron desde el televisor del bar Perú el entierro de Franco el 23 de noviembre], Pablo [Iglesias Gutiérrez del Álamo] (Teruel, 2025, 274).

Para Carmen también fue muy importante la comunicación con la generación de Marta a través de las amistades de su hija, y por ello les dedicaba (se dedicaban mutuamente) frecuentes momentos de compañía y conversación. El impulso creativo de la juventud y su rebeldía natural suponían un gran estímulo para la autora salmantina. También el hecho de intimar con las amistades de Marta suponía para su madre un mayor acercamiento y conexión con su única hija. Por eso Carmen disfrutaba cuando los amigos de Marta acudían a su casa con confianza y familiaridad, cuando incluso se quedaban allí a dormir, y manifestaban que se encontraban muy cómodos en aquella casa. Todo ello no era para Carmen sino otro modo más de sentirse unida a Marta, a pesar de las dificultades de convivencia:

«Desde el otoño de 1970 vivo sola con mi hija Marta», escribe en su esbozo autobiográfico y añade un argumento, muy del gusto del público norteamericano: «Mi hija es muy amiga mía, nos reímos mucho juntas y nos lo contamos todo», que no dejó de ser cierto, dado el grado de comunicación, inusitadamente amistoso entre madre e hija, pero ello no significa que de ningún modo que la convivencia entre ambas fuera fácil. No pudo serlo, en particular, desde finales de los años setenta en que Marta empezó a experimentar con las drogas (Teruel, 2025, 257).

A lo largo de sus vidas, la relación entre Carmen y Marta se volvió cada vez más compleja. Con esta frase la define y condensa el propio biógrafo Teruel (2025, 259): «Marta fue su hija; a ratos, su madre; en muchas ocasiones, su amiga íntima; y casi siempre la singular combinación de las tres figuras».

Fragments de interior (1976)

Dedicatoria: «Para Ignacio Álvarez Vara, por una apuesta» (Martín Gaite, 1976).

Ignacio Álvarez Vara, también conocido como Barquerito, es un prestigioso crítico taurino de largo recorrido, pero se podría decir que es un intelectual que no solo ha escrito sobre toreo, sino

sobre otras muchas materias. Carmen y él se conocieron en la editorial Nostromo de Madrid en la primavera de 1974. La escritora comenzó a colaborar con esta editorial porque se lo pidió su hija, que se había embarcado en aquella aventura con algunos amigos, entre los que destacan quienes lideraron el proyecto: Mauricio d'Ors, Juan Antonio Molina Foix y Diego Lara. El primer libro de la editorial fue la obra de Martín Gaite titulada *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas* (1974). Desde entonces, Carmen e Ignacio mantuvieron una intensa relación de amistad, tal como explica el propio Álvarez Vara (2005, 125):

Como fuimos amigos del alma durante años, puedo sostener con datos de la propia experiencia que aquella precisión suya tan fina para hablar, decir, pensar, escuchar y sentir estaba emparentada con su afición por el dibujo y sus derivados. Tenía un pulso muy superior al común. Guardo por ahí, algo perdidos, dedicatorias y apuntes suyos. En todos, sin falta, está una misma manera de trazar.

En la dedicatoria de esta obra aparece un elemento misterioso que, deliberadamente, Carmen no quiso explicar: la apuesta. Según Mainer (2008, 56) se trata de un guiño simpático no exento de intención:

Fragmentos de Interior se dedica a un amigo y lector, Ignacio Álvarez Vara, «por una apuesta» que –con cierta coquetería– la autora veda a sus demás lectores, pero que apunta, otra vez, algo evidente: la gestación semipública (y siempre larga) de sus proyectos narrativos.

En una entrevista concedida a Celia Fernández no muchos años después de la publicación de la obra la propia Martín Gaite parece ofrecer la respuesta a este enigma:

Es la novela que he escrito más rápidamente, en pocos meses, de enero a mayo. Fue como una especie de tentativa de hacer algo, porque estaba empantanada con otro ensayo grande que no era capaz de seguirlo. Un amigo me aconsejó que escribiese una novela e hicimos una

apuesta él y yo. [...] No digo que haya quedado bien o mal, pero, en fin está concebida como una novela por entregas (Fernández, 1979, 171).

Tampoco en la dedicatoria Carmen explica o matiza nada respecto a su relación con Álvarez Vara y el gran cariño que se tenían, pero solo el hecho de dedicarle una novela ya es algo muy elocuente. No será la única obra que le dedique:

Durante esta estancia [1980] en Nueva York (y también en Los Ángeles), elabora un cuaderno-diario a base de collages que ella misma titula *Vision of New York*, y lo dedica así a su amigo Ignacio Álvarez Vara: «A ti porque fuiste el primero que me encendió hace años el deseo de venir aquí y el primero que me habló de Edward Hopper». Este diario se publicará en edición facsímil después de su muerte, gracias a la iniciativa de su hermana Ana María (Cremades, 2020, 241).

El cuarto de atrás (1978)

Dedicatoria: «Para Lewis Carroll, que todavía nos consuela de tanta cordura y nos acoge en su mundo al revés» (Martín Gaite, 1978).

Esta novela está dedicada al conocido escritor inglés, cuyo nombre real era Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), y cuya obra más destacada fue *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865).

Carmen Martín Gaite publica *El cuarto de atrás* en 1978 en la editorial Destino. Se trata de una obra de género mixto que tiene algo de libro de memorias, de relato de misterio o fantástico y de reflexión metaliteraria.

Más allá del nombre propio del autor británico y todo su bagaje literario, la dedicatoria se articula en dos ideas: el consuelo ante la cordura, es decir, la posibilidad de refugio en un mundo fantástico, y la acogida en el mundo al revés o de las maravillas descubierto por la Alicia de Carroll.

Mainer (2008, 56) considera que esta dedicatoria es más ambiciosa e inverosímil que el resto de las de sus primeras novelas:

Pero adviértase que la dedicatoria tiene dos partes; la primera se refiere a su nueva etapa personal, pero la segunda nos acoge a todos, y creo que en función de aquello que la novela trata: la posibilidad colectiva de revisar el pasado inmediato español –el franquismo y su eclipse– de un modo que fuera, a la par, liberador y consciente, crítico y emocional.

Esta doble lectura de Mainer, la autobiográfica y la literaria, se complementa con la que aporta Toro Ortiz (2008, 1) en la que compara acertadamente los dos espacios literarios: el de la novela de la autora y el de la obra primordial de su destinatario:

La idea de un cuarto de atrás y la idea de un mundo al revés –tal y como la presenta la autora en la nota dedicatoria a Lewis Carroll, autor de *Alicia en el país de las maravillas*– provocan en el lector la suspicacia de que se entrará en un espacio en el que el orden tradicional será trastocado y en el que las oposiciones serán inevitables. No puede haber un cuarto de atrás sin un cuarto de delante, no puede haber un mundo al revés sin uno al derecho.

Podemos, por tanto, afirmar que el paratexto que supone esta dedicatoria cumple una triple función: homenaje a quien ha inspirado, en cierto modo, la técnica literaria de la novela; expresión autobiográfica del momento vital de la autora; y pórtico motivador para quienes se dispongan a leer la obra.

Caperucita en Manhattan (1990)

Dedicatoria: «Para Juan Carlos Eguillor, por la respiración boca a boca que nos insufló a Caperucita y a mí, perdidas en Manhattan a finales de aquel verano horrible» (Martín Gaite, 1990).

Es esta una dedicatoria muy especial. En primer lugar, porque describe un momento clave en la vida de Carmen. Su hija acababa de morir, su corazón estaba roto, pero la vida se abrió paso de nuevo a través de la creatividad y de la amistad. Así de misteriosa es la inspiración literaria: puede llegar cuando menos se

la espera. No es fácil explicar cómo en uno de los períodos más dolorosos y pesimistas de su vida, Martín Gaite es capaz de comenzar la creación de una historia tan optimista como *Caperucita en Manhattan*. En segundo lugar, la dedicatoria expresa el profundo agradecimiento de la autora a su amigo Juan Carlos Eguillor, que no solo la acogió en su casa, sino que consiguió motivarla para que surgiera de nuevo la chispa, tal como se narra en el documental de Mariela Artiles (2021) titulado *La Reina de las Nieves. Luces y letras de Carmen Martín Gaite*:

También se trata con detalle en el documental el arduo proceso de escritura de su novela *Caperucita en Manhattan* (1990). González Couso y Cremades (00:39:56) aportan algunas ideas sobre el origen de esta obra. La primera chispa surge del deseo de dibujante Juan Carlos Eguillor de animarla a escribir de nuevo tras la muerte de Marta. Juan Carlos estaba haciendo unas viñetas en las que aparecía Caperucita y le pidió a Carmen que escribiera un texto para ellas. Carmen se sorprendió al ver cómo volvía a experimentar cierto optimismo ante un nuevo proyecto que, por cierto, no terminaría hasta varios años después (Cremades, 2024, 185).

También su íntimo amigo Ignacio Álvarez Vara se maravilla ante el milagro de la gestación de esta novela en un momento tan difícil, y no duda de que hay mucho de la vida de Carmen en uno de los personajes principales de la novela:

Allí [en Estados Unidos], y en una de las épocas más fecundas y a la vez más tristes y doloridas de su vida, en el otoño que siguió a la muerte de la Torci [Marta], se inventó Calila [Carmen] esa fantástica historia de *Caperucita en Manhattan*, donde tuvo la ocurrencia de autorretratarse en un personaje insólito llamado Miss Lunatic (Álvarez Vara, 2005, 130).

También es especial esta dedicatoria porque se enmarca en una ilustración de la propia Martín Gaite y firmada con «CMG 90». En opinión de Calvi (2018, 216) estos son sus elementos más destacables:

Se destaca la [dedicatoria] de *Caperucita en Manhattan* (1990), tanto por su aspecto gráfico como por la red de relaciones intertextuales que establece con otros textos que reenvían al mismo escenario vital, el viaje a los Estados Unidos en 1985, tras la muerte de la hija.

¿Cómo comenzó aquella respiración boca boca que Eguillor le insufló a Carmen y a Caperucita? La propia autora lo cuenta con detalle en una conferencia titulada «La libertad como símbolo» que se publicó como capítulo del volumen «Pido la palabra» (2002):

Juan Carlos por las noches, para entretenarme un poco, me enseñaba dibujos que estaba haciendo, unidos algunos de ellos por un conato de trama argumental, aunque todavía endeble, a modo de cómic. De una de aquellas carpetas tituladas «Castillos de Manhattan» surgió el personaje de una niña con capa roja, una especie de Caperucita moderna, que iba volando por encima de los rascacielos o se metía en el interior de las alcantarillas, siempre con una cestita colgada del brazo [...] Quería implicarme en la historia, porque notó que era capaz de quebrar mi indiferencia, y empezó a pedirme que le ayudara a configurar la leyenda de cada viñeta. «Porque a mí lo de escribir se me da peor», me decía. Y se ponía allí con un bloc, a la espera de que yo le dictara algo. Aún conservo algunos papelitos con su letra, donde se fue fraguando aquel esbozo que a ratos conseguía desengancharme de mi pena (Martín Gaite, 2002, 147-148).

***Nubosidad variable* (1992)**

Dedicatoria: «Para el alma que ella dejó de guardia permanente, como una lucecita encendida, en mi casa, en mi cuerpo y en el nombre por el que me llamaba» (Martín Gaite, 1992).

Como ya se ha indicado en el análisis de la dedicatoria de la novela *Retabilis* (la primera dedicada a su hija), la influencia de Marta fue muy poderosa en la vida y la obra de Carmen. Una

influencia que no termina con su temprana y dramática desaparición:

A partir de esa fecha y hasta el final de su vida la desaparición de su hija permanecerá en todo lo que Martín Gaite callaba, decía y escribía (Teruel, 2025, 351).

Cuando Carmen habla de la presencia de su hija utiliza la metáfora de la luz y también el adjetivo «permanente». No es una luz que se enciende y se apaga, sino que siempre está aportando claridad y calidez. Una luz que representa el alma de Marta, con quien Carmen siente la necesidad constante de establecer comunicación, tal como ejemplifica Teruel (2025, 354):

Sobre esta presencia o «ducecita» encendida contamos entre sus cuadernos con una estremecedora anotación inédita y redactada en pleno vuelo de avión, de Kansas a Nueva York, el 26 de octubre de 1985 [...]. Se trata de un monólogo interior que termina convirtiéndose en una carta que la Torci le dirige para darle ánimos y consejos, donde se combinan la voz de la hija, la de la madre, desdoblándose en una segunda persona admonitoria, y la de la escritora recordándose en primera persona los deberes pendientes, que en el fondo nunca dejaron de ser tareas de supervivencia.

Del mismo modo que Carmen velaba el sueño de su hija en vida, ahora se cambian las tornas y es Marta quien acompaña a su madre desde la otra vida. Así lo expresa Ignacio Ávarez Vara cuando escribe sobre la pasión de Carmen por el dibujo, y por el retrato en particular:

A quien más veces retrató fue a su hija, a la Torci, y la dibujó mucho despierta y dormida. Más veces dormida. A Calila le gustaba ver dormir a su hija. Sobre todo en aquellas siestas perezosas de la calle Doctor Esquerdo. Siesta sin horas fijas. A la Torci le gustaba sentir que Calila vigilaba su sueño. Creo que a las dos les daba tranquilidad. A una, el sueño vigilado. A otra, la vigilia (Álvarez Vara, 2005, 125).

El afecto de Carmen por su hija se refleja además en el nombre que Marta inventó para su madre. Fue cuando estaba aprendiendo a hablar y en lugar de decir *Carmiña* pronunciaba *Calila*. Así lo escribió la niña en la portada de aquel primer cuaderno:

El 8 de diciembre [de 1961], día de su treinta y seis cumpleaños, recibe un regalo muy especial de su hija Marta, de cinco años y medio: una libreta que la propia niña titula «cuaderno de todo». Este regalo y, sobre todo, su título inspiran a la escritora para comenzar una serie de cuadernos ordenados por fechas –en lugar de por temas, como venía haciendo– en los que incluye todo tipo de ideas, apuntes, reseñas, notas y reflexiones, tanto personales como profesionales (Cremades, 2020, 229).

Además del título, la niña había escrito en la cubierta el nombre completo de su madre, así en minúscula: «calila martín gaite».

También el padre de Marta, el escritor Rafael Sánchez Ferlosio, que tanta aversión tenía a dar a conocer en público aspectos personales de su biografía, sintió la necesidad de recordar a su hija y rendirle homenaje en la primera novela que publicó tras la muerte de Marta:

La conmovedora dedicatoria de su madre en *Nubosidad variable* se une a la que su padre estampó en *La homilia del ratón* (1986), donde nuevamente se insiste en la permanencia de la voz: «A la memoria de quien más he querido en este mundo, Marta Sánchez Martín, que tantas veces metió baza en estas páginas, con su palabra aguda y redicha como una campanita de convento, que, a despecho del mundo, todavía me sonaba a amanecer» (Teruel, 2025, 355).

La Reina de las Nieves (1994)

Dedicatoria: «Para Hans Christian Andersen, sin cuya colaboración este libro nunca se habría escrito. Y en memoria de

mi hija, por el entusiasmo con que alentaba semejante colaboración» (Martín Gaite, 1994).

Según explica la propia Martín Gaite (1994) en su nota preliminar a esta novela, el proceso de elaboración de la obra fue muy extenso, desde las primeras notas en 1975 hasta su conclusión en 1994. Además, desde enero de 1985, con motivo de la enfermedad y muerte de su hija, la escritora salmantina siente la necesidad dolorosa de dejar el proyecto, que no retomará hasta ocho años después.

En esa nota preliminar a la novela, la autora explica con gran detalle el dilatado proceso de creación y también ofrece las claves de esta doble dedicatoria: a quien le inspiró la historia (el autor danés) y a quien la animó a trabajar en ella y, lamentablemente, después fue la causa de la interrupción del proceso durante muchos años (su hija). Esta es la única referencia –indirecta y pudorosa– en la nota preliminar a la tragedia de la muerte de Marta:

Sin embargo, a partir de enero de 1985, y por razones que atañen a mi biografía personal, solamente de pensar en *La Reina de las Nieves* se me helaba el corazón, y enterré aquellos cuadernos bajo siete estadios de tierra, creyendo que jamás tendría ganas de resucitarlos (Martín Gaite, 1994, 11).

El dolor por la pérdida y la superación de ese dolor para retomar la propia vida y el proyecto pendiente de esta novela también queda patente en la dedicatoria, tal como explica Luengo Gascón (2010, 64):

El paratexto que sirve de dedicatoria informa a su vez de algunas claves de este proceso vital y literario: se la dedica a su hija, y a Hans Christian Andersen, ambos están ya en su memoria como dos seres queridos y perdidos. La experiencia literaria se fusiona con el proceso vital, inseparablemente, marcado por el dolor de la pérdida y la superación. Tanto en *La Reina de las Nieves* como en *Caperucita en Manhattan*, son dos autores clásicos de la Literatura para niños los que Martín Gaite toma como base

para escribir estas dos obras reelaborando en el primer caso el cuento del mismo nombre del escritor danés y la versión de Caperucita de Charles Perrault en el segundo caso.

Según Jurado Morales (2001, 49), «tras la lectura queda claro que *La Reina de las Nieves* es un homenaje a Hans Christian Andersen, a quien dedica la novela, y a su Kay, su Gerda y su Reina de las Nieves». Podemos añadir que se trata de un doble homenaje, a Andersen por su contribución, y a Marta por su entusiasmo y su aliento, no solo para escribir y, posteriormente, para terminar la novela, sino también como puente de unión entre ambos autores.

***Lo raro es vivir* (1996)**

Dedicatoria: «Para Lucila Valente, siempre sacando la cabeza entre ruinas y equivocaciones con su sonrisa de luz» (Martín Gaite, 1996).

En esta ocasión, la dedicataria es una buena amiga de Carmen que, además, es hija de una de las grandes figuras literarias de su misma generación del mediosiglo: José Ángel Valente. No obstante, la amistad entre Carmen y Lucila no vino a través del padre poeta, sino a través de Marta, la hija de la escritora. Sin duda, a esta relación ayudaría el hecho de los orígenes orensanos de la madre de Carmiña y de la importancia de Galicia en la vida y en la obra de la escritora, como aborda González Couso en sus obras *Los perfiles gallegos de Carmen Martín Gaite* (2014) y *Piñor: lugar literario* (2023).

No obstante, como explica la propia Lucila, la relación entre Carmen y José Ángel Valente tuvo ciertas coincidencias singulares: «Siempre hubo esa trama extraña: murieron sus dos hijos en parecidas circunstancias por problemas con las drogas, les dieron el premio juntos y murieron casi el mismo día» (*Público*, 2010). Se refiere al Premio Príncipe de Asturias de las Letras, que ambos recibieron, *ex aequo*, en 1998.

Siendo niña, Lucila recuerda haber conocido a Ana Martín Gaite en su casa familiar de Ginebra. En unos de sus viajes a Madrid, Anita llevó a Lucila, que tendría unos diez años, a su casa

de El Boalo. Allí conoció a la niña Marta, que se convirtió en su compañera de juegos y, desde entonces, en una de sus amigas más íntimas. Así recuerda Lucila a la madre de su amiga Marta:

Calila nos hacía concursos de escritura. Todavía tengo un cuaderno suyo inmenso, con tapas duras, que ponía «Borrador» y que me regaló con una dedicatoria. Yo le había escrito un cuento que le gustó mucho (*Público*, 2010).

Tras la muerte de Marta, la amistad entre Carmen y Lucila se tornó más fuerte e intensa. Como la escritora refleja en la dedicatoria, Lucila fue una presencia luminosa que la ayudó a hacer frente a su estado de tristeza tras la muerte de su hija. Así lo recuerda Lucila Valente:

No había ido al entierro, pero a los dos meses me cogí un avión y fui a verla. Si yo estoy así, cómo estará su madre, pensaba. Me fui a verla y me metí en aquel piso con ella y ahí empezó una relación muy especial y muy intensa (*Público*, 2010).

Desde entonces hablaban cada 15 días: «Cuando [Carmen] se encontraba triste y agobiada me llamaba. Tengo *arrepío*, me decía [...]» (*Público*, 2010). Este término gallego implicaba, para ella y sus amigos más íntimos, una tristeza profunda, un dolor fuerte que conlleva la necesidad de compañía.

***Irse de casa* (1998)**

Dedicatoria: «Para Ángeles Solsona, mi fiel escudero en la lucha contra los fantasmas» (Martín Gaite, 1998).

Esta penúltima novela de la autora salmantina está dedicada a quien fue su secretaria personal durante los últimos años de su vida, tal como se explica en la biografía *Carmiña encuadrada* (2020):

En marzo [de 1986] Carmen se traslada de nuevo a su casa tras convivir con su hermana en el piso familiar de

Alcalá 35 desde su llegada de Nueva York a finales de diciembre del año anterior. El mismo día de la mudanza se encuentra por sorpresa con Ángeles Solsona –a quien conoció a través de su hija– y la contrata como secretaria al enterarse de que acaba de terminar en su anterior empleo. Es la primera vez que cuenta con alguien que la ayuda regularmente en su trabajo. Desde entonces, y durante 14 años –hasta la muerte de la autora– ella será su «fiel escudero en la lucha contra los fantasmas», como la llamará en la dedicatoria de su novela *Irse de casa* (1998). Una a otra se tratan cariñosamente de Angelines y Doña Carmen» (Cremades, 2020, 245).

En varias ocasiones comentó Martín Gaite a sus amistades que Angelines fue una persona que la apoyó mucho no solo en lo profesional, sino también en el ámbito personal. Empiezan a trabajar juntas un año después de la muerte de Marta, justo cuando Carmen vuelve a su casa por primera vez sin la presencia de su hija. Cabe suponer que el hecho de tener a una persona todos los días en casa podía suponer en cierto modo un bálsamo contra el inmenso sentimiento de soledad que estaba sufriendo la escritora.

No le gustaba a Martín Gaite compartir sus ideas, proyectos o textos sin terminar y sin publicar. Con la única que lo hacía era con Angelines, lo que otorgaba un grado de intimidad y exclusividad a su relación profesional. A lo largo de su vida Ángeles Solsona ha dado numerosas pruebas de su discreción y fidelidad a Carmen. Basta comprobar que, a pesar de haber sido requerida en muchísimas ocasiones para ser entrevistada y aportar su testimonio sobre Carmen, solo ha querido hacerlo en dos oportunidades: la primera con un breve texto que escribió justo después de la muerte de la escritora, publicado como introducción el estudio académico de Lluch Villalba (2000) titulado *Los cuentos de Carmen Martín Gaite: temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*; y la segunda con una breve intervención (sin mostrar su rostro a cámara) en el documental de Mariela Artiles (2021) titulado *La Reina de las Nieves. Luces y letras de Carmen Martín Gaite*, en el que narra el momento en el que la escritora decide retomar, tras 8 años, su novela *La Reina de las Nieves*.

Yo llegué un día y ya vi que estaba mirando cuadernos y cosas... no le pregunté, pero ella misma vino al cuarto donde yo estaba y me dijo: «*Angelines, creo que me voy a atrever con La Reina de las Nieves*» (Artiles, 2021, 00:53:21).

Cuando *Angelines* leyó la novela *Irse de casa* le comentó a Carmen que le había gustado mucho, y eso le dio la idea a su autora para dedicársela de un modo que va mucho más allá de la relación profesional y se centra en el ámbito sentimental. Por una parte, se destaca la fidelidad de la dedicataria, y, por otra, su apoyo durante los años más duros de la vida de la escritora. El proceso de elaboración de esta novela comienza casi cuatro años antes de su publicación, mientras que la redacción final tiene lugar desde septiembre de 1996 a marzo de 1998 en El Boalo, Bayona la Real (Vigo), Washington y Madrid.

Epílogo

Las dedicatorias de Carmen Martín Gaite analizadas en este estudio responden a las funciones y objetivos habituales en este tipo de paratextos: homenaje, recuerdo o agradecimiento a una persona concreta; explicación del motivo de ese homenaje, recuerdo o agradecimiento; conexión con el contenido de la obra literaria; o conexión con el proceso de escritura de la obra literaria. No obstante, estamos de acuerdo con Calvi (2018, 222) sobre la peculiaridad de la escritora en este sentido:

Carmen Martín Gaite hace un uso muy personal y a veces poco convencional del paratexto, edificando en él un espacio enunciativo para la autorrepresentación, en el que construye performativamente su identidad narrativa de autor. La autora salmantina practica una modalidad autobiográfica en la que la experiencia vital se funde con la creación literaria, dejando traslucir los mecanismos de ficcionalización de la realidad.

Por tanto, los elementos autobiográficos están claramente presentes en las dedicatorias analizadas, tal como se ha detallado

para cada una de ellas. Para Colomer (2010) uno de los dos ejes para la programación de los aprendizajes literarios consiste en ayudar al alumnado-lector a interpretar la obra con mayor riqueza a través de la intertextualidad, es decir, de la conciencia de su relación con otros textos. En el caso que nos ocupa, esta intertextualidad se puede materializar mediante la identificación de la relación entre los paratextos de las dedicatorias con el contenido literario de las propias obras. Y este aspecto cobra pleno sentido cuando, como hemos comprobado que ocurre con las novelas de Martín Gaite, las dedicatorias implican un acercamiento a la función autorial y a su proceso creativo (contenidos autobiográficos).

Diversos autores, –como González Couso (2008) o Sánchez Pérez (2010)–, han contribuido con sus textos y propuestas a la lectura de la obra de Carmen Martín Gaite.

Partiendo de que lo esencial es la lectura de la obra literaria, también estamos de acuerdo con Figuera Contreras *et al.* (2022) en la conveniencia de profundizar en los referentes paratextuales analizando, en concreto, las dedicatorias de Carmen Martín Gaite.

En definitiva, el hecho de acercarse a la comprensión del sentido de las dedicatorias analizadas no deja de ser un modo de profundizar en la lectura de las novelas y de conocer mejor el contexto vital de la autora. Martín Gaite, que no solía hablar o escribir públicamente sobre acontecimientos privados o íntimos de su vida, quiso, sin embargo, utilizar el paratexto de las dedicatorias para buscar una cierta sintonía con cada lector potencial, para establecer una comunicación exclusiva con determinadas personas y, a la vez, para dejar testimonio público de sus propias vivencias en relación con dichas personas que también se convirtieron, de algún modo, en protagonistas de su literatura.

Bibliografía

- ÁLVAREZ VARA, Ignacio. (2005) «CMG con NYC de fondo». *Visión de Nueva York*. Carmen Martín Gaite. Madrid. Círculo de Lectores/Siruela. 125-130.

ARTILES, Mariela (dir.). (2021) «La Reina de las Nieves. Luces y letras de Carmen Martín Gaite» [Largometraje documental]. Madrid. Radio Televisión Española (RTVE) y Tu luz y mi calma.

CALVI, Maria Vittoria. (2018) «Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaite». *Historia e intimidad: epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. José Teruel (ed.). Madrid/Frankfurt am Main. Iberoamericana/Vervuert. 215-235. <https://doi.org/10.31819/9783954875740>

CATURLA, Alberto. (2009) *A orillas del texto. Por una teoría del espacio paratextual narrativo*. Barcelona. Universitat de Barcelona.

CREMADES, Raúl. (2020) *Carmiña encuadrada. Biografía de Carmen Martín Gaite*. Madrid. Verbum.

CREMADES, Raúl. (2024) «El largometraje documental biográfico y su potencial para la educación literaria. Análisis de “La Reina de las Nieves: luces y letras de Carmen Martín Gaite”, de Mariela Artiles (2021)». *Modelos femeninos en la literatura y el cine del mundo hispánico. Adaptaciones de obras literarias contemporáneas*. Yannelys Aparicio y Juana María González (eds.). Bruxelles. Peter Lang Verlag. 173-191. <https://doi.org/10.3726/b21462>

COLOMER, T. (2010). *La didáctica de la literatura: temas y líneas de investigación e innovación*. Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

ESCARTÍN GUAL, Montserrat. (2025) «Carmen Martín Gaite, sin interlocutor». *Ínsula*. 941. 5-9.

FERNÁNDEZ, Celia. (1979) «Entrevista con Carmen Martín Gaite». *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 4, 165-171.

FIGUERA CONTRERAS, José Gabriel, Brayan Wilfredo Hernández Monterrey y Anny Gabriella Perales de Hernández. (2022) «La comprensión lectora a través de la lectura crítica de paratextos». *Letras*. 62, 100. 267-298. <https://doi.org/10.56219/letras.v62i100.103>

GENETTE, Gérard. (2001) *Umbras*. México. Siglo XXI.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2008) *Una propuesta de lectura para «Caperucita en Manhattan»*. Almería. Procompal.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2014) *Los perfiles gallegos de Carmen Martín Gaite*. Segunda edición revisada. Almería. Procompal.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2023) *Piñor: lugar literario*. Almería. Procompal.

HERMOSO, Lara. (2019) «Para Carmiña. que nos enseñó a contar». *Jot Down*. 32. 31-32.

JURADO MORALES, José. (2001) *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaite*. Cádiz. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

LLUCH VILLALBA, María de los Ángeles. (2000) *Los cuentos de Carmen Martín Gaite: temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*. Pamplona. Eunsa.

LUENGO GASCÓN, Elvira. (2010) «Laberinto y autoficción en *La Reina de las Nieves*: del cuento de Andersen a la novela de Carmen Martín Gaite». *Pensamiento literario español del siglo XX*. Tua Blesa, Juan Carlos Pueo, Alfredo Saldaña y Enric Sullà (eds.). Zaragoza. Universidad de Zaragoza. 57-84.

MAINER, José-Carlos. (2008) «Prólogo». *Novelas I (1955-1978)*. Carmen Martín Gaite. Barcelona. Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores. 55-89.

MARÍAS, Javier (1996). «Novelas cifradas». *El Semanal*. 28/07/1996. 8.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1958) *Entre visillos*. Barcelona. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1974) *Retabílas*. Barcelona. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1976) *Fragmentos de interior*. Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1978) *El cuarto de atrás*. Barcelona. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1990) *Caperucita en Manhattan*. Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1992) *Nubosidad variable*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1994) *La Reina de las Nieves*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1996) *Lo raro es vivir*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1998) *Irse de casa*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2002) *Pido la palabra*. Barcelona. Anagrama.

MEIZOZ, Jérôme. (2014) «‘Aquello que le hacemos decir al silencio’: Postura, ethos, imagen de autor». *La invención del autor: Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Juan Zapata (ed.). Medellín. Universidad de Antioquia. 85-96.

MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen. (2024) «La identidad autorial en los cuadernos y paratextos de Concha de Marco». *Hispanic Research Journal*. 24. 6. 542-564.

<https://doi.org/10.1080/14682737.2025.2484937>.

PÚBLICO (2010). «Martín Gaite y Valente: vidas hiladas». *Diario Públíco*. 20/07/2010. <https://www.publico.es/culturas/martin-gaite-valente-vidas-hiladas.html>

RODRÍGUEZ PELLICER, Rogelio. (1999) *La dedicatoria impresa en la literatura española contemporánea*. Valencia. Universidad de Valencia.

SÁNCHEZ PÉREZ, Amparo. (2010). *Dos cuentos maravillosos. Carmen Martín Gaite. Guía didáctica*. Málaga. Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.

TERUEL, José. (2025) *Carmen Martín Gaite. Una biografía*. Barcelona. Tusquets Editores.

TORO ORTIZ, Ana Teresa. (2008) «Un lector hermafrodita: comentario sobre las oposiciones binarias centrales en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaite». *Gaceta Hispánica de Madrid*. 7.

UN CUADERNO, UN PASEO Y UN VIAJE: LA INFLUENCIA DE MARTA SÁNCHEZ MARTÍN EN LA LITERATURA DE CARMEN MARTÍN GAITÉ

Julia SÁNCHEZ-ARÉVALO GALLARDO
Filóloga y Periodista
ORCID: 0009-0000-4002-2309

Resumen:

Bajo la premisa de la relación biológica que la escritora mantenía con su literatura, se investiga en este espacio la influencia que Marta Sánchez Martín tuvo en la obra de su madre. Para ello, se estudian tres momentos fundamentales en la literatura de Carmen Martín Gaite donde Marta fue artífice y/o partícipe. En primer lugar, el regalo de su primer *Cuaderno de todo*; en segundo lugar, un paseo que realizan ambas donde Carmen Martín Gaite intuye que su hija puede llegar a ser la interlocutora que tanto ansía; y, por último, la historia que escribe Martín Gaite durante su estancia en Vassar College tras la muerte de Marta.

Palabras clave:

Carmen Martín Gaite. Maternidad. Marta Sánchez Martín.

Abstract:

Under the premise of the biological relationship that the writer maintained with her literature, the influence that Marta Sánchez Martín had on her mother's work is investigated in this space. To this end, we study three foundational moments in Carmen Martín

Gaite's literature in which Marta was an architect and/or participant. Firstly, when Marta gives her her first *Cuaderno de todo*; secondly, a walk they both take where Carmen Martín Gaite senses that her daughter may become the interlocutor she so longs for; and finally, the story she writes during her stay at Vassar College after Marta's death.

Key Words:

Carmen Martín Gaite. Maternity. Marta Sánchez Martín.

Hasta la reciente publicación de *Carmen Martín Gaite. Una biografía* (2025a), a cargo de José Teruel, sobre Marta Sánchez Martín, hija de la autora, se había escrito poco y nunca de forma directa. Y no es de extrañar, ya que el rastro que ha quedado de su vida en el ámbito público es casi inexistente. Este hecho fue, en parte, elección de la propia familia. Carmen Martín Gaite era muy celosa de su esfera personal —«la escritora que narró con tanto oficio la intimidad protegió siempre su privacidad» (Teruel, 2020, 63)— y la muerte de su hija fue doblemente controvertida: por ser tan prematura, en primer lugar, y por las circunstancias en las que sucedió: Marta fue uno de los primeros casos de sida en España.

A lo largo de este artículo y sirviéndonos de las obras, correspondencia y diarios de Carmen Martín Gaite, dilucidaremos la influencia que su hija, Marta Sánchez Martín, tuvo en su literatura.

El punto de partida sobre el que se estructura este artículo es la tesis que defiende José Teruel sobre la relación biológica que Carmen Martín Gaite estableció con la literatura:

El marco de referencia de su mundo literario se ordenó a través de una categoría cognitiva y retórica 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 refleja» (2019, 16)

La literatura es su oficio vital, no conoce límites ni separación con la vida práctica. Ficción y realidad se desenvuelven en un mismo cauce narrativo; bajo este aserto, se muestra imprescindible ahondar en la comprensión de la relación de la escritora con su hija a fin de poder completar el perfil literario de Carmen Martín Gaite.

La maternidad de Carmen Martín Gaite

En 1955, tan solo siete meses después de su nacimiento, Miguel, el primer hijo del matrimonio Sánchez Ferlosio-Martín Gaite, moriría a causa de meningitis. Sobre esta experiencia nuestra escritora escribirá en un texto de 1980, a petición de la hispanista Joan L. Brown, que realizó un estudio sobre *El cuarto de atrás*. Carmen Martín Gaite lo publica posteriormente en *Agua pasada*:

En octubre de ese mismo año 1954, nació nuestro primer hijo, Miguel, que murió de meningitis en mayo del año siguiente, cuando Rafael acababa de escribir *El Jarama*. Esta fue la primera vez que yo sentí en mi vida cómo el suelo le puede fallar a uno repentinamente debajo de los pies, cuando menos se lo espera, y comprendí visceralmente algo de lo que siempre había tenido una noción más bien abstracta: la esencia precaria, amenazada y efímera de la felicidad. La muerte de mi primer hijo me enseñó a no volver a conceder nunca importancia a los disgustos menores, fue el primer paso hacia la madurez, y deseé tener otro hijo como nunca había deseado nada en este mundo (Martín Gaite, 1992, 21).

Sorprende leer a pie de página una anotación de Martín Gaite, realizada para la edición de 1992, que no comprendía el texto original: «para un lector que no conozca mi biografía reciente, donde lea “soledad” y “muerte”, puede estar seguro de que mi vivencia de esas dos nociones era aún bien incompleta» (11), donde se refiere a la pérdida de su hija Marta.

Marta inicia, desde su nacimiento, su naturaleza de *lucecita encendida*, por arrojar esperanza a un contexto tan desolador como

la pérdida prematura de un hijo. Se fundará, en este punto, una educación basada en la libertad, meta que siempre persiguió Calila para sí: «Soy y me siento muy libre y esa libertad la he pagado muy cara. Es la única contribución que puedo ofrecerle al mundo» (Martín Gaite, 2002, 24).

Durante la juventud de Marta, esta se convierte en el pilar fundamental de Martín Gaite: «Mi hija es muy amiga mía, nos reímos mucho juntas y nos lo contamos todo» (Martín Gaite, 1993, 23). Y este contárselo todo convierte a Marta en la interlocutora predilecta de Carmiña: «Es mi raíz fundamental su mirada, algo incondicional» (Martín Gaite, 2020, 936). Será ella con quien más muestre su vulnerabilidad: «Marta me estuvo consolando con su lucidez acostumbrada en estos casos. La frialdad aparente de su lógica está mezclada con el entusiasmo de ser útil, de convencer» (497); y quien la sostenga y anime en sus decaimientos: «Lo que más me gusta de la Torci es cómo decide, cómo zanja los titubeos que siente que me paralizan; los adivina y los ataca en el aire cual a viles moscones» (1145).

Esta relación tan íntima y cercana, que compartían madre e hija, se vio afectada por el consumo de drogas de Marta. Sin embargo, Carmen Martín Gaite siempre luchaba por acercarse a su hija, por comprenderla, por no perder el hilo que las unía (L. Valente, comunicación personal, 2 de diciembre de 2022).

Un mes antes de la muerte de su hija, Carmiña redacta una carta a Francisco Nieva, ilustrador y amigo, que nunca llegará a enviar. En esta misiva habla de un tema que termina siendo central en su literatura: las ataduras que te unen a aquellas personas a las que amas y que, en última instancia, te impiden la libertad absoluta. Intenta explicar lo inexplicable: el amor incondicional de una madre. Un abismo donde se antepone el hijo a uno mismo, donde no existe el ego y donde ni el teatro ni la literatura pueden llegar, donde «no cabe amurallarse» (Martín Gaite, 1985, Archivo Carmen Martín Gaite, 38, 80¹).

¹ Esta cita escogida forma parte del archivo personal de Carmen Martín Gaite que, en el momento de la extracción, se localizaba en la Biblioteca de Castilla y León (Valladolid), actualmente está ubicado en el Centro Internacional del

La muerte de Marta traerá, a la vida de Calila, silencio, tanto vital como narrativo. Un silencio producido por la ausencia de la interlocutora: la luz que se apaga y la campana que deja de sonar.

«La única manera de aguantar la realidad es no mirarla a la cara, construirse inventos para vivir en una realidad ficticia» (Martín Gaite, 2020, 1234). Estas palabras le dedicaba a su hermana, Ana María Martín Gaite, tres años después de la muerte de Marta, siendo la síntesis perfecta de la coraza que dispuso para sobrevivir a tal designio. José Teruel indaga en esta costumbre martingaitiana de relacionarse con la realidad a través de inventos y narraciones.

Marta entre los papeles de Calila

Dedicatorias, paratextos autobiográficos

Aunque podamos descubrir a Marta revistiendo gran parte de la literatura de su madre, encontramos obras concretas donde ella es la destinataria, explícita o implícitamente.

Estos paratextos autobiográficos que Carmen Martín Gaite dispersa a lo largo de su obra, como piedrecitas blancas, nos permiten conocer el contexto del libro. Como expresa Teruel en sus *Obras completas*:

Las notas preliminares a las distintas ediciones de sus libros y, en general, los paratextos son en Carmen Martín Gaite significativos umbrales autobiográficos, hasta el punto de que se podría reconstruir con ellos una muy particular autobiografía de la autora (2016, 1239).

1974. La primera obra que Carmen Martín Gaite dedicó a su hija fue *Retabilas*. Esta novela es muy importante en la carrera literaria de Martín Gaite, pues fue aquella con la que volvió a la

Español (CIE), en Salamanca. A ellos agradezco la posibilidad de citar este documento.

ficción tras una pausa de 12 años dedicándose a la investigación académica. La cita versa así:

Para Marta y sus amigos (Máximo, Elisabeth, Juan Carlos, Alicia, Pablo), siempre turnándose, al quite de mis horas muertas.

Se trata de Máximo Pradera, primo hermano de Marta, hijo de Javier Pradera y Gabriela Sánchez Ferlosio. Elisabeth Rhodes fue amiga de Marta desde que se conocieron el Colegio Estilo (Benito Fernández, 2017), y Pablo Iglesias Gutiérrez del Álamo. Alicia es la amiga con la que Marta acompaña a su madre el 23 de noviembre de 1975 al bar de debajo de su casa para ver el entierro de Franco (Martín Gaite, 1997, 116).

En ella se desprende el cariño que Calila mantenía por todo el universo circundante de Marta: «el estímulo y el acicate de modernidad que supuso para ella y su obra el trato con los más jóvenes: los amigos de la Torci» (Teruel & Valcárcel, 2014, 16).

1981. Más tarde, le dedicará un libro infantil, *El castillo de las tres murallas*, en recuerdo del funeral de su abuelo Rafael Sánchez Mazas. José Teruel sugiere en la biografía de la autora que pudo ser este hecho uno de tantos otros experimentos educacionales que sus padres llevaron a cabo con Marta (262).

Para la Torci, que presidió, a los diez años, el funeral por su abuelo Rafael.

1986. La siguiente dedicatoria que recibió Marta fue ya póstuma. Rafael Sánchez Ferlosio, quien, como hemos apuntado anteriormente, volvió a escribir ficción a raíz de la muerte de su hija, le dedicó el libro *La homilía del ratón*.

A la memoria de quien más he querido en este mundo, Marta Sánchez Martín, que tantas veces metió baza en estas páginas, con su palabra aguda y redicha como una campanita de convento, que, a despecho del mundo, todavía me sonaba a amanecer.

En esta dedicatoria se atestigua el papel de Marta como consejera en las obras literarias de sus padres. Como explica Sánchez Ferlosio en una entrevista: “Me sugería cosas, Marta. Me mandaba: Pon tal cosa”» (Lázaro, 2019, 441).

1987. Dos años después de la muerte de Marta, Carmen Martín Gaite culmina el estudio que empezó con *El cuarto de atrás* sobre la posguerra española en su ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*, en cuya dedicatoria se lee:

Para todas las mujeres españolas, entre cincuenta y sesenta años, que no entienden a sus hijos. Y para sus hijos, que no las entienden a ellas.

De esta cita podemos sustraer el deseo, siempre presente, por comprender a su hija —en sus motivaciones y circunstancias—, así como el deseo de Carmen de transmitir el legado de su generación a los más jóvenes (Teruel, 2025b).

1990. *Caperucita en Manhattan* es la primera novela que Martín Gaite publicará tras la muerte de su hija. Y, pese a que la dedicatoria no la apela directamente, sí que está implícita en «aquel verano horrible» de 1985.

Para Juan Carlos Eguillor, por la respiración boca a boca que nos insufló a Caperucita y a mí, perdidas en Manhattan a finales de aquel verano horrible.

1992. Carmen Martín Gaite no le dedicará a Marta otra novela hasta 1992: *Nubosidad variable*. Posiblemente, la dedicatoria más íntima de la escritora.

Para el alma que ella dejó de guardia permanente, como una lucecita encendida, en mi casa, en mi cuerpo y en el nombre por el que me llamaba.

Esta dedicatoria se puede relacionar con Marta, pese a la falta de una apelación directa, en primer lugar, por la ausencia que describe Carmiña: «Para el alma que ella dejó de guardia permanente». Y, a continuación, por los lugares donde la sitúa: en

su casa, Doctor Esquierdo, donde ambas vivían juntas desde el otoño de 1970 (Martín Gaite, 1993); y en su propio nombre, ya que Marta llamaba Calila a Carmen, como hemos podido observar en la primera página del primer *Cuaderno de todo*. En esta cita podemos, además, apreciar la identificación que Calila hará siempre entre Marta y la luz.

1994. Después de posponer su conclusión a causa de la muerte de su hija, Carmiña publica *La Reina de las Nieves*, apuntando en su dedicatoria la importancia que su hija tuvo en su génesis.

Para Hans Andersen, sin cuya colaboración este libro nunca se habría escrito. Y en memoria de mi hija, por el entusiasmo con que alentaba semejante colaboración.

1996. *Lo raro es vivir*, escrita entre Madrid, Nueva York y El Boalo, está dedicada, en esta ocasión, a Lucila Valente, quien fuera amiga de Marta y confidente de Carmiña a la muerte de esta (L. Valente, comunicación personal, 2 de diciembre de 2022).

Para Lucila Valente, siempre sacando la cabeza entre ruinas y equivocaciones con su sonrisa de luz.

1998. *Irse de casa*, última novela que Carmen Martín Gaite vio publicada, está dedicada a Ángeles Solsona, su secretaria.

Para Ángeles Solsona, mi fiel escudero en la lucha contra los fantasmas.

Como la propia Ángeles Solsona narra en el documental *La Reina de las Nieves* (2020), Marta hablaba a Carmiña constantemente de una peluquera muy graciosa: Ángeles Solsona. Al morir, Martín Gaite acudió a esa coordenada que su hija le había marcado y que le sirvió de asidero, y contrató a Ángeles como secretaria. Sin embargo, no era una secretaria al uso, «pero en aquel momento, creo yo, que tenía lo que necesitaba ella, que era empuje» (Artiles, 2020).

Pero esta vez no era literatura: La Reina de las Nieves

La Reina de las Nieves (1994) merece una especial atención dentro del corpus novelístico de Martín Gaite, pues no solo está dedicada directamente a Marta Sánchez Martín, sino que su historia personal discurre como un río subterráneo a lo largo de la narración.

Como indica la autora en la nota preliminar, de nuevo un paratexto biográfico importante, empezó a tomar notas para esta novela en 1975 y a escribirla en 1979, «por primavera, y trabajé en ella con asiduidad hasta finales de 1984, sobre todo en otoño de ese año, durante una estancia larga en Chicago» (Martín Gaite, 1994, 11). No obstante, como hemos esclarecido en la biografía de Marta Sánchez Martín, tuvo que interrumpir su estancia en Chicago en enero de 1985 y regresar a España por la enfermedad de su hija. No fue hasta 1993 cuando retomó su redacción.

En aquel punto de la relación entre madre e hija, tan enrarecida por la adicción de Marta, existía un deseo, incluso necesidad, de Carmen por entender lo que su hija estaba viviendo. Puede ser ese el origen de *La Reina de las Nieves*, una narración donde dialogan vivos y muertos, donde se perora sobre la memoria y la herencia que dejan tras de sí estos últimos; sobre la escritura como salvación, la libertad y también la droga. Conociendo, como expresa Martín Gaite, su biografía personal, uno puede asomarse a este abismo y reconocer la conversación entre madre e hija que se lleva a cabo en estas páginas.

La narración está protagonizada por Leonardo Villalba, un joven perteneciente a una familia adinerada, que es encarcelado por su relación con las drogas. Podemos identificar a Leonardo como el *alter ego* de Marta. La historia acompaña a Leonardo que, al ser liberado de la cárcel, se dispone a descubrir la verdad sobre su familia, llena de recovecos y sombras, a raíz de la muerte de sus padres en un accidente de coche.

Toda esta historia está atravesada por otra historia, que Carmen Martín Gaite menciona en la dedicatoria, y que le da el nombre a la novela: «*La Reina de las Nieves*», un cuento de Hans Christian Andersen, publicado en 1844 (Christian Andersen, 2012),

el cual Marta descubrió a Calila. En él, la Reina de las Nieves, hiela el corazón de un niño llamado Kay. Y solo la lágrima de su amiga Gerda, que llora sobre él al verlo transformado, consigue sacarle el pedazo de cristal de hielo incrustado en su ojo. Así se reverbera en la novela de Carmen Martín Gaite, cuando Leonardo llora al encontrarse con su verdadera madre:

Notó que, dentro de la primera lágrima, relucía una especie de aguja de vidrio que vino a pincharse, al caer, en la palma de su mano izquierda. La cogió con dos dedos de la otra y la miró al trasluz. Era el cristalito de hielo (1994, 331).

Resulta complejo describir a grandes rasgos una novela que contiene tantos recovecos y saltos temporales como esta. Sin embargo, en lo que atañe a este trabajo, nos interesan las pinceladas que dejan entrever la historia de Marta y de la propia Calila.

La relación con los muertos

Uno de los temas principales de la literatura de Carmiña, no solo en esta novela que nos ocupa, sino en toda su estela textual, es la relación que se teje con el otro, las ataduras, los parentescos, la memoria y el legado que los vivos heredan de los muertos. Todo ese traspase de unos a otros que es, como expresa en la carta inconclusa a Francisco Nieva, «múltiple en agujeros, y todos tienen que estar abiertos y mandando sustancias ajenas a la tuya y que tienes que aceptar que se mezclan con la tuya, no cabe amurallarse» (Martín Gaite, 1985, ACMG, 38, 80).

La Reina de las Nieves es un ejercicio impecable que pivota sobre esta idea. Carmen Martín Gaite, quien siempre encontró refugio en la letra escrita: «Los *Cuadernos de todo* son útiles pero me parecen un arsenal de vida disecada. Y sin embargo, el día que no escribo estoy mal, me parece que he perdido el tiempo» (Martín Gaite, 2002, 589); hereda, a partir de abril de 1985, un «arsenal de vida disecada» de su propia hija. En el «horrible verano» de 1985,

Calila escribe:

No sé para qué escribo, si odio los papeles, si lo que más querría es prenderles fuego a todos, caos proliferando sobre caos, pretensión de escapar de los escombros de la letra muerta por un puente precario de palabras igualmente abocadas a morir, a clamar en el desierto. Es como resistir en el remolino de una tempestad, condenada a velar por mi supervivencia y por la de cientos de papeles que vuelan sin designio, en torno mío, a impulsos del ventilador, se esconden y transforman, se desvanecen trazados en cajones imaginarios, me impiden las brazadas que tal vez podría dar para avanzar (Martín Gaite, 2002, 613).

De este fragmento, surgirá una extensión en la novela que nos ocupa: «Te invaden los objetos. Cuantos más quitas, más nacen, y todos reivindicando sus derechos, exigiendo atención. Me dan ganas de prenderle fuego a todo» (Martín Gaite, 1994, 216).

La personificación del fallecido a través de sus objetos, es decir, el legado que deja a quienes continúan viviendo, es un asunto que preocupa a Carmen Martín Gaite y que encuentra su representación en *La Reina de las Nieves*:

Me dio miedo dejar de estar alguna vez en el mundo y de que los objetos conocidos ya no volvieran a llevar mi marca. Y supe que la noción de la muerte es lateral y oblicua, que se nos cuela a través por ahí, desde la inmovilidad de las cosas huérfanas de su dueño, persistentes, parásitas, sin uso (150).

La escritura como salvación

Es llamativo observar cómo la letra escrita, los papeles, pueden ser, al mismo tiempo, salvavidas y penuria para nuestra escritora. Y es que, en esta novela, la escritura es el esqueleto que lo vertebría todo, el agarradero al que se ase Leonardo Villalba para continuar; el que elige Carmen Martín Gaite para salvar, a través de los papeles, a su hija. El protagonista utiliza la escritura como modo de superar un momento traumático de su vida que le llevó incluso a olvidar su pasado reciente. La escritura es la herramienta

que consigue ordenar su destartalado mundo, anclándole a la realidad a través de fechas y hechos. Al igual que pareció hacerlo Carmen Martín Gaite tras la muerte de su hija.

Asimismo, es importante señalar un recurso narrativo utilizado en la novela: Leonardo es capaz de hablar con quienes fallecieron. Su padre, su madre, su abuela; mantiene un diálogo con todos ellos a lo largo de la narración. Esta conversación con aquellos que ya no están refuerza la lectura de la novela en clave de encuentro con Marta. Así, el reencuentro de Leonardo con su verdadera madre nos permite asistir al encuentro de Martín Gaite con su hija, ya zafada del cristalito de hielo.

Libertad

La libertad y la autonomía son la base donde se construyen no solo las narraciones literarias de Carmen Martín Gaite, sino toda su identidad. Consigna que vuelca de igual forma en la educación de su hija. Así lo expresa en *La Reina de las Nieves*, donde la libertad es uno de los temas centrales, y donde podemos otear a Marta entre las letras:

Me tengo que acostumbrar [...] a no quererla tanto, a darle rienda suelta, porque seguro que se irá, y cuando se vaya lo último que quiero en este mundo es que tenga remordimientos. A su aire. Los pájaros han nacido para volar» [...] «le gustaba que [...] fuera libre, rebelde y salvaje. Era así como la había soñado» (53-54).

Y en sus propias palabras, tal y como sustrae Teruel en *De hija a madre, de madre a hija* (2025a): «Entre cortar alas y dar alas viene el dilema de las madres» (29).

Poemas para Marta

Localizamos tres poemas en la producción de Carmen Martín Gaite que, fácilmente, podemos vincular con Marta. Estos son: «La última vez que entró Andersen en casa», «Quien motiva mi queja» y «Lo juro por mis muertos» (Martín Gaite, 2020).

El primero de ellos podría considerarse una extensión de *La Reina de las Nieves*. En él Carmen Martín Gaite narra la muerte de Marta con la nomenclatura del cuento de Andersen y su hija pasa a ser Kay, el niño atrapado por la Reina de las Nieves. No será hasta la redacción de su novela que Calila pueda reencontrarse con su hija y arrancarle a fuerza de lágrima el cristalito de hielo.

En «Quien motiva mi queja» Carmen Martín Gaite corrobora el papel preeminente que Marta tenía en su vida y el vacío que deja su ausencia.

Por su parte, el último de los poemas se diferencia de los dos anteriores en el leve optimismo que muestra frente a la pérdida. Como mencionábamos, Carmen Martín Gaite le hizo una promesa a su hija: la de continuar adelante. Y esa fue la determinación que tomó: «Lo que pasa es que no sé cómo consolarte ni cómo consolarme a mí misma. Lo único que pienso es que a ella no le gustaría vernos así» (Martín Gaite, 2020, 1234). En el poema se mencionan todas aquellas acciones que Marta emprendía para evitar su decaimiento. A este respecto, resulta esclarecedor el subtítulo que José Teruel eligió en la biografía para el apartado de Marta: «Hija, madre y amiga íntima» (257).

Pese a ser estos tres los poemas más claramente dirigidos a Marta, quisiera mencionar además el poema «El escondite inglés» (2020, 80), publicado inicialmente en el poemario *A rachas* (1976), y posiblemente escrito durante la redacción de *El cuarto de atrás*, que, pese a ser anterior a la muerte de Marta, pudiera parecer una presala de *Caperucita en Manhattan* o de Sorpresa, protagonista de *El pastel del diablo*: «a esa niña de rojo / ya no la ves», como cuando Caperucita es absorbida por la alcantarilla.

Se juntan en este poema una niña de rojo (Caperucita), que no se quiere dormir y a la que miran las estrellas, como a Sorpresa, a Sara Allen o a la propia Carmen en su infancia en Salamanca. Además, el término del «escondite inglés» fue el símil que utilizó en *El cuarto de atrás* para descifrar el paso del tiempo:

el tiempo transcurre a hurtadillas, disimulando, no le vemos andar. Pero de pronto volvemos la cabeza y encontramos imágenes que se han desplazado a nuestras espaldas, fotos fijas,

sin referencia de fecha, como las figuras de los niños del escondite inglés, a los que nunca se pillaba en movimiento. Por eso es tan difícil luego ordenar la memoria, entender lo que estaba antes y lo que estaba después (Martín Gaite, 1997, 101).

En definitiva, se trata de un poema que, con el tiempo, se ha cargado de significado.

Una conversación a lápiz entre Calila y la Torci

Marta Sánchez Martín falleció, como ya es conocido, el 8 de abril de 1985. En agosto de ese mismo año, Carmen Martín Gaite volaba a la localidad de Poughkeepsie, en el estado de Nueva York, para realizar una estancia en Vassar College.

De este viaje nació una historia encapsulada. Una historia que Calila escribió en un antiguo cuaderno de Marta y que abarcó desde el 28 de agosto al 21 de septiembre de ese mismo año. Un tiempo varado.

En 2019, José Teruel editó *Todos los cuentos* de Carmen Martín Gaite y añadió como novedad esta historia: «El otoño de Poughkeepsie», que había sido publicada previamente en *Cuadernos de todo* (2002), como un cuaderno más, el cuaderno número 35. Sin embargo, José Teruel le otorga un lugar predominante, ya que considera este cuento como la pieza maestra del ejercicio literario de unir ficción y autobiografía que Martín Gaite desarrolló durante toda su vida (Teruel, 2019).

El 23 de octubre de 1985, cerrado ya «El otoño de Poughkeepsie», Calila vuela de Nueva York a Kansas. Consigo lleva una pequeña libreta verde, en cuya portada se lee «Memo Book» (Martín Gaite, 1985, ACMG, 20, 2).

Algunas anotaciones, entre la página 35 y la 63, realizadas a veces a lápiz, a veces a pluma o a bolígrafo, nos interesan especialmente en nuestro trabajo.

En ellas podemos encontrar apuntes como «Caperucita no se escribirá, se quedó allí» (3), o «Se aburriría en Vassar, no la tendría conmigo, sólo su impaciencia [...]. El tiempo es mío porque no lo pretendo llenar con nada. El vacío divino, más pleno que la

misma plenitud ha venido a instalarse en nosotros» (4), refiriéndose a Marta y al tiempo vacío por su ausencia.

Según las fechas, realiza un viaje a Kansas desde Nueva York entre el 23 y el 26 de octubre. En el avión de vuelta se escribe a sí misma, hablándose en tercera persona e insuflándose ánimos frente a la comparación con otros escritores. Recuerda a Marta para inyectarse más ánimos a ella misma:

La epopeya del aburrimiento, atácale desde hoy. Piensa en que te los comes con patatas (y la Torci en esto —¡TU MUSA, TU INTERLOCUTOR!— te daría la razón por encima de todos ellos, es tu fuego, tu fuerza, tu complemento, ACUDE A ELLA). [...] Tú eres tronchante, Calila, dirígete a Madrid con la moral alta, ya sabemos que es difícil, que tienes muchos «guerrilleros acechando» (49).

Podemos observar cómo la propia Carmen Martín Gaite apela a Marta como su musa e interlocutora, dos facultades que resumió bellísimamente en *Retahílas* (1974): «era la levadura de toda mi oratoria» (Martín Gaite, 2001, 119).

Y, entonces, Marta realiza su primera aparición en la escritura para conversar con su madre. No ya como una mención, sino como un personaje más del diálogo, con el que Carmen conversa:

[...] «he vivido con audacia» dijo ella, ¡claro hija! y has hecho bien. Tú también has hecho, bien, Cali, en no delatarme a la sociedad, gracias Cali. Con Carlos tengo que hablar mil horas cuando vuelva a España. Pero antes tengo que terminar mis *Usos amorosos de la postguerra* (49).

De la oración «Tú también has hecho bien, Cali, en no delatarme a la sociedad», podemos extraer el secreto que Carmen Martín Gaite guardó a su hija: el de su enfermedad. Según la biografía de Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen era la única que conocía la enfermedad de su hija (Benito Fernández, 2017). No obstante, en la reciente biografía de la autora Teruel asegura:

no está ocultando la causa de la enfermedad de su hija (como podría parecer, dado el pertinaz silencio que mantuvo después sobre un secreto a voces), simplemente porque ni ella ni nadie la sabía a ciencia cierta. Téngase en cuenta que en los primeros meses de 1985 aún no existía en los hospitales españoles una prueba de anticuerpos del VIH. La infección era muy desconocida y la enfermedad solo podía identificarse por el procedimiento del diagnóstico clínico (2025b, 350).

Después, Martín Gaite escribe: «Con Carlos [Castilla Plaza] tengo que hablar mil horas cuando vuelva a España». El novio de Marta no fallece hasta el año siguiente. Tal vez Carmen quisiera prevenirle.

Esta conversación entre madre e hija se hace más tangible en un fragmento posterior, sin fechar. Escrito a lápiz, algo borroso e ilegible, muestra su emoción. Carmen Martín Gaite escribe, pero pareciera que es Marta la que habla a través de su puño. Nos encontramos ante una tertulia entre madre e hija, donde se repiten mecanismos ya conocidos, como el afán de Marta por alejar los demonios y la melancolía de Carmen.

Calila, esto que escribes es para tí, mejor dicho esta carta que te escribo es PARA TI [...]. Tienes que trabajar, Calila, porque te has pasado la vida propiciando el trabajo de los demás y en serio QUIÉRETE MÁS, lo que importa es el tuyo mientras vivas, que vas a VIVIR MUCHO. Tú no tienes edad, dijo Jubi.

[...] Calila, otro consejo desde las nubes para *november*: 1. Nada más, 2. Bebe más, 3. Madruga más, 4. Pero no fumes, 5. Piensa en las cosas que hagas con hilo, con designio. DA PUNTADA CON HILO. Piensa, Cali, bonita, y te lo digo yo, la Torci, [...] quiérete, piensa en tí, que las pocas o muchas energías que te queden no te las vampirice yo, que estoy muerta y ahora «conozco todos los idiomas», y el más importante de todos, el de los «*sounds of silence*», que a veces te logro inyectar, Cali, cuando trabajas [...]. Tú no te sientas acuciada por los demás, no tengas prisa, Y ESE SERÁ TU TRIUNFO. Tú sabes dónde están ellos. Pero ellos no saben dónde estás tú. Disfruta, Cali, de ese privilegio, *please*, yo hubiera querido tenerlo. Te lo juro. Tor (55).

Marta aparece en el texto para hablar con su madre, tal y como, años después, lo harán los familiares de Lorenzo Villalba en *La Reina de las Nieves*. Carmen Martín Gaite continuó hablando con su hija una vez muerta, y siempre a través de la letra escrita, de la literatura.

Carmen Martín Gaite ya había experimentado lo que era buscar al interlocutor mediante la escritura: «Al interlocutor hay que buscárselo por otros pagos. O simplemente soñarlo. Lo cual significa ponerse a escribir de verdad» (Martín Gaite, 1988, 183); sin embargo, el peso de esta soledad no escogida le hará recurrir, como si de un salvavidas se tratara, a la literatura, para no dejar ir a quien fuera su interlocutora más fiel.

La Torci continúa, así, inyectando vitalidad y autoestima en su madre «desde las nubes», desde ese lugar donde se conocen ya todos los idiomas, a través de su «lejano morse», como decía en el poema «Lo juro por mis muertos». En este mismo poema, Carmen Martín Gaite le hacía una promesa a su hija: no dejarse avasallar por el dolor y continuar viviendo, tal y como ella le había instado siempre a hacerlo.

Un cuaderno, un paseo, un viaje: la influencia de Marta Sánchez Martín en la literatura de Carmen Martín Gaite

Si analizamos la influencia que Marta Sánchez Martín tuvo en la literatura de su madre, más que pensar en su presencia directa en los textos de Calila —irrupciones tales como las del último capítulo de *El cuarto de atrás* (Martín Gaite, 1997, 175)—, más bien cabría preguntarse en qué génesis o en qué transformaciones de la literatura de Carmen Martín Gaite estuvo presente Marta.

Al analizar diversos estudios sobre la obra de Carmen Martín Gaite, agrupados y comentados en el «Estado de la cuestión», podemos divisar ciertos enclaves a lo largo de su carrera literaria donde Marta participa:

- A. El 8 de diciembre de 1961, día de su 35 cumpleaños, Marta le regala su primer *Cuaderno de todo*, iniciando así su genealogía.
- B. El 31 de julio de 1964, madre e hija dan un paseo por los alrededores de su casa de El Boalo, en la sierra madrileña. Carmen Martín Gaite se topa con dos verdades: la inspiración y la intuición de que su hija puede llegar a ser la interlocutora que tanto ansía.
- C. El 28 de agosto de 1985, tras la muerte de Marta realiza una estancia en Vassar College, en el estado de Nueva York. Allí escribe, desde el 28 de agosto al 21 de septiembre de ese mismo año, una historia encapsulada, donde consigue difuminar por completo realidad y autobiografía.

Un cuaderno

Quien se asome, aunque sea levemente, a los textos de Carmen Martín Gaite, podrá descubrir la importancia que sus cuadernos tienen para ella: «Yo no puedo dejar de escribir, es lo único que me cura» (Martín Gaite, 1992, 301). Sin embargo, no fue hasta 1961 cuando su dinastía de *Cuadernos de todo*, tal y como los bautizó su hija Marta, comenzó.

Como hemos apuntado, en el 35 cumpleaños de su madre, la Torci le pidió dinero para comprarle un regalo. Esta bajó a la papelería y trajo consigo un «bloc de anillas cuadriculado, con las tapas color garbanzo, y en el extremo inferior derecha la marca, Lecsa, entre dos estrellitas, encima del número 1.050, todo en dorado» (Martín Gaite, 1988, 43). En la primera página, como podíamos observar durante la «Cronología biográfica de Marta Sánchez Martín», se lee: «Calila Martín Gaite. Cuaderno de todo» en letra de Marta.

Esta narración la podemos encontrar, en primer lugar, en el propio cuaderno, editado por primera vez por Maria Vittoria Calvi en 2002 (25):

Pero hoy quiero empezar este cuaderno, siguiendo la dirección que en la primera página ha estampado a lápiz la Torci, como una dedicatoria al regalármelo. Ha puesto debajo de mi nombre las tres palabras siguientes: CUADERNO DE TODO. Para ella, en un cuaderno se puede meter, como en un cajón, todo lo que quepa. Basta con empezar. En este cuaderno, pues, no debo tener miedo de meter lo que sea, hasta llenarlo. La Torci me ha dado permiso (Martín Gaite, 2002, 27).

Podemos observar la influencia que comienza a tener su hija, ya no sobre ella, sino sobre su literatura. De pronto, Marta cambia el rumbo del hacer literario de Carmiña, tal y como explica en el quinto prólogo de *El cuento de nunca acabar*:

A partir de entonces, todos mis cuadernos posteriores los fui bautizando con ese mismo título, que me acogía y resultaba de fiar por no obligar a nada, a ninguna estructura preconcebida. De hecho, venciendo una tendencia al ostracismo que por entonces me apuntaba, empecé a escribir más y se configuró en gran medida el tono nuevo de mis escritos, que derivaron a reflexionar no sólo sobre la relación que tienen entre sí todos los asuntos, sino también sobre el carácter relativo y provisional de aquello mismo que iba dejando anotado (Martín Gaite, 1988, 44).

Este prólogo resulta esencial para nuestra investigación, ya que no solo habla de cómo su hija modificó su manera de hacer literatura, de cómo agrandó su perímetro de actuación, pervirtiendo su predilección por el orden y la letra limpia en pos de la elección de un cajón desordenado y lleno:

[...] tanto en mis etapas escolares como en las de aprendiz de novelista, les había asignado siempre un menester específico a casa cual. Y la diferencia estaba en que ahora, en éste, se me invitaba y daba permiso a meterlo todo desordenado y revuelto (Martín Gaite, 1988, 43).

Habla, además, de cómo Marta supone, desde los albores de su vida, una luz encendida que la guía en el proceso. La Torci le da permiso para salirse de los márgenes, para soñar más allá. Con apenas cinco años y medio, Marta es capaz de generar una revolución simbólica en la literatura de su madre: un leve aleteo de mariposa en Doctor Esquerdo, 43, en 1961, desembocará en una personalidad literaria donde las barreras entre géneros son imperceptibles.

Un paseo

El segundo episodio que marcará profundamente a Carmen Martín Gaite tuvo lugar el 31 de julio de 1964, mientras daba un paseo con Marta alrededor de su casa en la localidad madrileña de El Boalo.

Creo que siempre había sabido que en aquel atardecer de verano [...] me topé con algo excepcional, pero tal vez no habría sido capaz de recordarlo como un hito y una revolución en mis proyectos de escritura, si no fuera porque el mismo trastorno padecido me hizo acudir a la palabra para consignarlo (Martín Gaite, 1988, 221).

Ambas caminaban por la carretera al anochecer mientras cogían moras de una zarza. De pronto, todas las cosas que allí había, los pájaros, la luz, el olor y el sabor de las moras «se fundieron dentro de mí de una forma tan vertiginosa y simultánea que sentí un éxtasis raro y me flaquearon las piernas, como si hubiera bebido un filtro de eternidad» (222). Carmen Martín Gaite se encontró, en ese momento, con algo indescriptible y sobrehumano, como refiere Pitarello (Teruel & Valcárcel, 2014); se topó, de pronto, con aquella conexión que tanto refieren los artistas, un sentimiento incommensurable, que difícilmente puede asirse, un destello.

Cuando este sentimiento le sobrevino, Marta ya había comenzado a hablar, rompiendo el silencio que las envolvía. Hablaba del deseo de dibujar todo tal cual se ve, con todos los

detalles, «también lo que no se ve» (Martín Gaite, 1988, 223). Esta ocurrencia ilustra su gusto por el cuadro de Brueghel el Viejo porque, como decía, «tiene mucho» (Sánchez Ferlosio, 2017, 563).

Esta querencia que Marta le confía a Carmen Martín Gaite lleva a esta directamente a su infancia: «Me impresionó que estuviera formulando un deseo tan parecido a los que a mí me asaltaban de pequeña más o menos a esas horas en la aldea gallega de San Lorenzo de Piñor» (223).

Y, entonces, Calila se da cuenta de que eso es lo que había ocurrido, ese «filtro de eternidad», ha sido un viaje en el tiempo a su infancia. Y la infancia simboliza, para Carmen Martín Gaite, libertad, génesis y escritura. Como ella misma asegura, «lo que estaba tratando de recuperar era la aldea perdida de mi infancia, aquellas percepciones de un paisaje contemplado desde una cumbre, acicate para la fantasía, pretexto de evasión» (2006b, 128).

Tal y como asegura David González Couso en *El rastro del verano*: «Carmen Martín Gaite ha recurrido a la infancia para codificar parte de su poética narrativa» (2020, 74).

Como ella misma expresa en este fragmento, la infancia eran aquellos «instantes de libertad» (223). Pero también fue en un viaje hacia esa aldea materna, San Lorenzo de Piñor, cuando comprendió que quería ser escritora.

¿Quién me iba a decir a mí cuando tuve aquella primera intuición infantil, siempre presente en mi memoria (yendo en coche a Piñor, antes de la guerra, por Ginzo de Lima sería), que de allí, de la intempestiva perplejidad que me produjo la noción del azar de las letras uniéndose y formando palabras, iban a surgir todas las cuestiones que ahora trato de ordenar y poner de acuerdo? (1988, 257).

En ese momento, pues, cuando su hija articula uno de los deseos que ella experimentaba de pequeña, se encuentran, de pronto, en el mismo lugar. Un lugar atemporal, sin barreras de edad ni parentesco. Hablan el mismo idioma, al igual que recorren el mismo camino. La infancia, entonces, es también escritura; camino que le ayuda a acercarse a esa «picadura de lo eterno» (Martín Gaite, 1988, 227), aunque sea insuficiente, como veremos.

Acerca de este sentimiento que le sobreviene y la imposibilidad de plasmarlo en el papel, volverá a escribir en un cuento de 1988, «Flores malva»:

[...] miré por la ventanilla y vi una ladera primaveral cuajada de flores moradas, supongo que serían matas de cantueso. Y de repente aquello era lo único que significaba algo muy importante, todo mi ser se encabritó de esperanza, como abriéndose de forma intuitiva pero segura a un mensaje adecuado al propio grupo sanguíneo, dirigido al cerebro, al tacto, a las papilas gustativas, a los deseos y recuerdos más escondidos. Un mensaje que daba en el blanco. ¿Pero en qué blanco? [...] Pero está claro que las cuestiones de vida o muerte se desustancian al intentar fijarlas con buena letra en cuadernos de limpio. Después de dos horas es lo único que he entendido. Qué le vamos a hacer (Martín Gaite, 2012, 328).

De vuelta al relato, cuando madre e hija regresan a casa, tras haberse topado con un sapito cuya mirada marcará a ambas, aunque en ese momento no se lo confesaran, se disponen a dormir. Ninguna concibe el sueño, sabedoras del momento mágico que han vivido durante el atardecer. Marta, entonces, le pregunta por el sapito: «¡Qué raro lo del sapito, ¿verdad?! ¡Cómo nos miraba!» (Martín Gaite, 1988, 224). Calila, acuciada por el desasosiego que sentía, por aquella imposibilidad de explicar lo que había ocurrido unas horas atrás, no quería contagiárselo a su hija y, por ello, no participa de su entusiasmo: «Pensé que cuando pueda hablar con ella de mis miedos, habré perdido ya el de hacerle daño, pero en cambio también seré vieja» (225).

Considero que esta confesión, el miedo de hacerle daño al mostrarle su vulnerabilidad, pero, sobre todo, el deseo de hablar con ella de igual a igual, simétricamente, es la demostración de que ansía que Marta sea la interlocutora que, vital y literariamente, tanto necesita.

Y esa conversación que mantuvieron ambas, previamente incluso al nacimiento de Marta, pues Carmen Martín Gaite ya dialogaba con la esperanza de un nuevo embarazo, hasta después de la muerte de esta; incluso tras la muerte de la propia Calila, ya

que estas palabras perviven en sus papeles; como digo, esa tertulia continua que mantuvieron carecía de barreras. En su conversación el tiempo y la edad se desvanecían, generando, como en aquel paseo de julio de 1964, un tiempo varado, donde ambas eran niñas comiendo moras y aguardando al grito de la cena.

El relato de este paseo lo narra bellísimamente Carmen Martín Gaite en *El cuento de nunca acabar* (1988, 222). Y es que esta no es solo una anécdota personal, sino que influyó decisivamente en su escritura.

A la mañana siguiente del suceso, en 1964, Martín Gaite lo redactó a vuelapluma en uno de sus cuadernos y, su «deformación profesional» (226) le animaba a encauzarlo en el esquema propio de una novela. Sin embargo, se le antojó como imposible el hecho de que un acontecimiento como el de la tarde anterior cupiera en tales raíles.

[...] eso no sería, a fin de cuentas, más que una delicada pieza de relojería rematadísima pero inútil, si no se llegase a encontrar el conjunto en que hay que engarzarla. Y es que no se puede. Lo más que puede pasar a veces es intuir la carencia de ese conjunto, sentir su sed desde el desierto, su aguijón, pero otra cosa no se puede, no llegaría el tiempo de toda una vida para intentarlo, aunque no nos dedicáramos a otra cosa hasta morirnos o terminar locos, no, sería inabarcable, sería el cuento de nunca acabar (227).

Carmen Martín Gaite presente ese día lo eterno, intuye el conjunto. Al igual que su hija, la posibilidad de que todo pueda caber en un mismo espacio: un libro (*Cuadernos de todo*); un dibujo («qué bonito sería saber dibujar todo lo que se ve» (Martín Gaite, 1988, 223)); «el sueño de escribir un libro que me exprese enteramente» (Eliade en Martín Gaite, 2017, 374). Ante tal imposibilidad, aquella mañana de escritura, se topa por primera vez con *El cuento de nunca acabar*, un libro que aglutina reflexiones, narraciones, cuentos... Una amalgama de todas aquellas herramientas literarias disponibles para narrar. Obra que, como asegura José Teruel, marca un antes y un después en su literatura:

Esa secuencia [*El cuento de nunca acabar*] es toda una puesta en escena de su relación conflictiva con la narración [...]. La inquietud de perseguir y fijar un determinado pensamiento sobrepasa cualquier tono concertado y le revela la insuficiencia de las formas novelísticas. Yo me atrevería incluso a afirmar que se vislumbra su relación agónica con la narración concebida como búsqueda de interlocutor. Por ello es necesario emplazar *El cuento de nunca acabar* en un lugar axial de su trayectoria literaria (2014, 67).

Siendo ese proceso, además, el culmen de aquello que su hija ya le había demostrado, ejerciendo su función de guía, con el regalo de su primer *Cuaderno de todo*: todos los asuntos tienen relación entre sí y pueden caber en un cuaderno como en un cajón de sastre.

Un viaje

Podemos marcar como el tercer momento clave en la literatura de Carmen Martín Gaite, el viaje que realiza a Estados Unidos en 1985. Marta, en este caso, participa de forma indirecta, pues sucede cuando ya ha fallecido.

Como hemos ido apuntando a lo largo del trabajo, Carmen Martín Gaite viaja, meses después de la muerte de su hija, al estado de Nueva York para realizar una estancia en Vassar College, donde impartirá clases sobre el cuento español. Allí escribirá, entre el 28 de agosto y el 21 de septiembre de 1985, una historia que tomará el rango de cuento a través de la edición de José Teruel (2019), «El otoño de Poughkeepsie», aunque en este trabajo utilizaremos la edición de sus *Cuadernos de todo* (2002) como referencia.

Efectivamente, la historia que encierra el *Cuaderno de todo* número 35 (610) de Carmen Martín Gaite, merece la etiqueta de cuento, pues, sin proponérselo como ejercicio literario —«caso de que esto sea literatura» (Martín Gaite, 2002, 623)—, consigue desarrollar una narración circular, perfectamente trazada.

Antes de la muerte de Marta, Carmen Martín Gaite hace una anotación en sus Cuadernos de todo: «La tengo siempre tan a mano [a Marta] que a veces me puedo permitir el lujo de decir que

me encuentro sola» (Martín Gaite, 2020, 497). En 1985, tras la muerte de su hija, comienza la narración de «El otoño de Poughkeepsie» en su habitación de Vassar con otro apunte: "estoy sola, más sola que lo que he estado nunca en mi vida, rodeada de silencio, de muebles desconocidos, que se apilan en este cuarto encristalado del fondo donde voy a dormir durante varios meses» (Martín Gaite, 2002, 611).

El relato comienza en aquel apartamento acristalado de dos habitaciones, en mitad del bosque de Vassar. A partir de ese punto, va realizando distintos saltos temporales. Primero, vuelve a los meses de verano, devastada por la muerte de Marta, acuciada por los objetos y papeles desordenados, que parecen multiplicarse. El inicio de la narración parte del vacío, es decir, de una vivienda deshabitada, «limpia de papeles y de recuerdos, vacía, completamente vacía» (613). Es, para Carmen Martín Gaite, como un reinicio. Así vivió, en 1979, su primer viaje a Estados Unidos, donde también llevaba consigo el duelo por la muerte de sus padres (Martín Gaite, 1988).

Esta narración encierra múltiples detalles y coordenadas para comprender la literatura posterior que Carmen Martín Gaite generará. En primer lugar, en este relato podemos encontrar el origen de *Caperucita en Manhattan* (1990), novela con la que Carmen Martín Gaite vuelve a la ficción tras la muerte de Marta (Teruel, 2006).

Me parece oportuno mencionar, en este punto, la razón de mi elección de «El otoño de Poughkeepsie» como texto transformador de la literatura de Carmen Martín Gaite, y no *Caperucita en Manhattan*, como podría esperarse. Debemos basarnos en el objetivo de esta investigación, es decir, la influencia que Marta Sánchez Martín ejerce en la literatura de Carmiña. «El otoño de Poughkeepsie», como apunta muy acertadamente José Teruel, trata 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» (2019, 21). Pero lo más importante es que Marta se encarama al relato como una luz que lo ilumina de principio a fin. Está presente desde la primera página, es decir, que podríamos considerar su presencia o, mejor dicho, el

dolor que genera su ausencia, como el motor que hace a Carmen Martín Gaite volver a la letra escrita, donde encuentra esa vía de comunicación con ella, donde los recuerdos pueden pervivir y, sobre todo, aunque al principio del relato no lo crea —«¿Y crees, pobre de ti, que avanzar es seguir con la pluma en la mano?» (613)—, la escritura se convierte en el lugar donde halla el consuelo:

[...] las horas gastadas en escribir lo escrito, que no sé cuántas habrán sido pero desde luego bastantes; y ojalá hubieran sido más, bendito gasto, porque esa peculiar transformación del tiempo inerte en tiempo de escritura me ha ayudado a lidiar la soledad y a convertir esta habitación vacía en un refugio al que siempre estoy deseando volver, a mi casa (623).

Así describirá, años después, este mismo traspase del tiempo en *La Reina de las Nieves*: «Y de esta mezcla de pasado y presente surge un nuevo surco intemporal: el de mi escritura» (Martín Gaite, 1994, 119).

Dicho esto, *Caperucita en Manhattan*, por su parte, reproduce este ejercicio de supervivencia, sin embargo, introducido por los raíles de la novela. Y, en cuanto a nuestros intereses, la protagonista de *Caperucita en Manhattan* no es otra que la propia Calila:

Sin duda *Caperucita en Manhattan* es una reflexión sobre la libertad. Y la libertad, desde este contexto biográfico que venimos trazando, es en Carmen Martín Gaite el esfuerzo resultante de intentar sobrevivir pacientemente en su isla, como Robinson; es el esfuerzo de inventar en soledad (Teruel, 2006, 145).

Podríamos considerar, entonces, *Caperucita en Manhattan* como la culminación de esa esperanza que comienza a recobrar en «El otoño de Poughkeepsie».

Sin embargo, lo más importante de este relato no reside tanto en el contenido, como en el propio continente donde plasma sus palabras: un cuaderno «rayado, tamaño holandesa, con tapas de

cartulina negra de muy buena calidad» (628), perteneciente a su hija Marta. Entonces, el propio recuerdo de Marta, materializado en su cuaderno, es el perímetro de actuación de Martín Gaite. El campo de juego que le permite el recuerdo, el consuelo, vuelve a proporcionárselo Marta.

En «El otoño de Poughkeepsie», como hemos visto anteriormente, sucede un juego entre el ejercicio autobiográfico y la ficción que termina por difuminarlos e intercambiarlos. Martín Gaite apunta desde el principio lo irreal que se le antoja todo aquello que le rodea, los acontecimientos sucediendo a cámara lenta, es decir, la transición del duelo. En este punto, podemos decir que a nuestra escritora la realidad le parece ilusoria. Es entonces cuando despliega la herramienta de la escritura, que le sirve de asidero: «sin creerme mucho nada de lo que me pasa ni de lo que veo. Tal vez por eso mismo necesite apuntarlo» (611).

Hacia el final del relato, Carmen Martín Gaite narra un sueño muy significativo, y con una gran carga literaria: el propio cuaderno de su hija se convertía en el bosque de Vassar y en él se juntaban «los muertos con los vivos, lo pasado con lo presente, la realidad con la ficción, todo confundido, todo permitido, todo un puro juego» (629). Entonces, Carmiña comprendió una cosa:

[...] meterse a escribir equivale exactamente a salir a dar un paseo, así cuando esté tumbada en la hierba mirando las nubes y notando que respiro con regularidad y acordándome de los que ya no respiran, sintiéndolos conmigo dentro de mi corazón, estoy escribiendo también, más que nunca, y las nubes recogen lo que escribo (629).

Partiendo de este fragmento, e hilando la cuerda kilométrica que termina cruzando toda la literatura de Carmen Martín Gaite, podemos comprender que la escritura termina siendo para ella pura vida: la escritura equivale a respirar con regularidad, a tumbarse en la hierba, a recordar y revivir dentro de una misma a aquellos que faltan. Sin embargo, este aprendizaje ya lo intuyó Carmen Martín Gaite mucho tiempo atrás, en aquel paseo de 1964, junto a su hija. Y es que, como bien apunta Teruel, la relación que Calila mantiene con su escritura es puramente

biológica en cuanto que sus experiencias son el material de sus textos (2019).

Sin embargo, pese a las dimensiones que la literatura alcanza en la vida de Carmiña, no hay que perder de vista aquella «relación agónica con la narración» (Teruel, 2020, 67) que mencionábamos anteriormente, pues en «El otoño de Poughkeepsie» vuelve a aparecer esa imposibilidad de explicar en la literatura cuanto se quisiera.

Ahora ya no sé por dónde empezamos a hablar, pero no podíamos parar de hablar ninguna de las dos, horas, horas y horas, metidas en este cuarto. Dieciocho años de Doctor Esquierdo trasplantados a este cuarto. No se puede explicar. Eso no se puede poner en ningún cuaderno, por muy "de todo" que sea (630).

Carmen Martín Gaite está hablando aquí de Elisabeth, amiga de Marta desde la infancia (Benito Fernández, 2017), quien fue a visitarla a Vassar durante su estancia. Este fragmento nos lleva directamente a aquella pregunta formulada por Marta en la noche del 31 de julio de 1964: «¿Por dónde empezamos a hablar esta tarde?» (Martín Gaite, 1988, 225). También entraña con aquel acontecimiento por esa misma imposibilidad, esa insuficiencia que demuestra el lenguaje en ciertas ocasiones. Es decir, la literatura también es sucedáneo de la realidad misma y Carmen Martín Gaite se ha topado en múltiples ocasiones con esos límites. En este caso, la ausencia de Marta, el dolor que eso le provoca, no puede ser transcrita.

Todo esto entraña, tal vez, un doble dolor. Primero, el de la pérdida; después, el de la insuficiencia del sucedáneo que supone la escritura. Sin embargo, sorprende el final del cuento: «y que lo que había querido decir Lozano es que el sol nace de la confusión» (630). Siempre virando hacia el optimismo, hacia la esperanza, por muy remota que fuera.

Conclusión

A lo largo de este trabajo, hemos comprobado, a través de la obra de Carmen Martín Gaite, cómo su hija, Marta Sánchez Martín, influyó en su literatura. Esta investigación, debido a las limitaciones de estilo, pretende ser un mapa, una aproximación donde se divisan aquellos momentos y obras principales en las que Marta Sánchez Martín es imprescindible en el desarrollo literario de su madre.

El mundo literario y la vida cotidiana de Martín Gaite se encontraban tan fusionados que la influencia en uno de ellos repercutía directamente en el otro. La clave de esto la marcan esos tres momentos esenciales dentro de la literatura de Carmen Martín Gaite donde Marta fue partícipe o artífice: la entrega del primer *Cuaderno de todo*; el paseo por El Boalo que enseñó a Carmen Martín Gaite la imposibilidad de fijar todo cuanto se vive y generó, de esta forma, una nueva corriente en su literatura con *El cuento de nunca acabar*; así como la nueva dimensión que toma para ella la escritura tras la muerte de Marta: vivir es seguir escribiendo y escribir es vivir.

Me gustaría rescatar una ilación de José Teruel sobre el vitalismo de Carmen Martín Gaite que considero muy lúcida:

consiguió paliar el vértigo, ya sea por una educación recibida; ya sea porque entendió que su condición de adulto le exigía no perder el miedo, pero sí mirarle a la cara; ya sea por el salvavidas que le proporcionó su vitalismo, su defensa a ultranza de una «ración de alegría» [...] ; ya sea por la máscara de la representación que tanto cultivó hasta convertirse en su segunda piel (2025b, 308).

Sin embargo, esta investigación es una mera aproximación. Como se ha mencionado a lo largo del trabajo, el hecho de que Marta sea hija de dos escritores tan relevantes nos proporciona un perímetro de indagación mayor. Cabría, en investigaciones futuras, completar este esquema primario con la perspectiva de Sánchez Ferlosio. Es también importante remarcar, tal y como acusa José

Teruel, que el último ciclo narrativo de Carmen Martín Gaite está marcado por la relación maternofilial (2025a, 261).

Así pues, y circunscribiéndonos a los raíles de la presente investigación, puede verse este trabajo como un bosquejo, en palabras de Carmen Martín Gaite, para una revisión de su obra desde el prisma que propone José Teruel (2019): una relación biológica con su literatura, donde Marta es pieza fundamental de su vida y, por ende, de su escritura.

Bibliografía

- AMES, Debra Collins. (2020) «Stillborn Dreams: Infant Loss and Maternal Identity in Martín Gaite's "Lo que queda enterrado"». *Ciberletras*. 43. 84-96.
- ANDERSEN, Hans Christian. (2012) *Cuentos completos*. Madrid. Cátedra.
- ARTILES, Mariela. (2020) *La Reina de las Nieves*. [Documental] Tu voz y mi calma, RTVE.
- BALBÍN, José Luis. (Creador, presentador y moderador). (1984, 28 de diciembre) «Serás un hombre, hijo mío». *La clave*. RTVE.
- BENITO FERNÁNDEZ, J. (2017). *El incógnito Rafael Sánchez Ferlosio*. Apuntes para una biografía. Madrid. Árdora Ediciones.
- CALVI, Maria Vittoria. (2004) «“Los Cuadernos de Todo” de Carmen Martín Gaite: lengua y memoria». *AISPI*. 37-50.
- CALVI, Maria Vittoria. (2012) «Un cuento autobiográfico de Carmen Martín Gaite: “El otoño de Poughkeepsie”». *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010)*. María Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.). Madrid. Biblioteca Nueva. 73-89.
- CARRILLO, María Coronada. (2008) *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaite*. Dehesa. Repositorio institucional Universidad de Extremadura.
- CASTELLÓN, Alfredo. (Director). (2 de mayo de 1983) «Mirar un cuadro. El tirunfo de la muerte (Brueghel)». RTVE.

<https://www.rtve.es/play/videos/mirar-un-cuadro/mirar-cuadro-triunfo-muerte-brueghel/1893431/>

ECHEVARRÍA, Ignacio. (2015, 27 marzo) «Rafael Sánchez Ferlosio: “La ostentación de la españolez me provoca náuseas”». *El Español*. https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20150327/rafael-sanchez-ferlosio-ostentacion-espanolez-provoca-nauseas/21248230_0.html

ESCARÍN GUAL, Montserrat. (2014) «Carmen Martín Gaite: la escritura terapéutica». *Revista de Literatura*. LXXVI, 152. 575-603. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2014.02.022>

FORMICA, Mercedes. (1958, 18 de enero) «La primera novela de Carmen Martín Gaite (Premio Nadal 1957) no gustó a su marido, Rafael Sánchez Ferlosio (Premio Nadal 1955)». *Blanco y Negro*. 22-26.

GARCÍA JAÉN, Braulio. (2010, 20 julio) «Martín Gaite y Valente: vidas hiladas». *Público*. <https://www.publico.es/culturas/martin-gaite-valente-vidas-hiladas.html>

GONZÁLEZ COUSO, David. (2020) *El rastro del verano. Itinerarios para leer a Carmen Martín Gaite*. Almería. Publicaciones Procompal.

LÁZARO, José (ed.) (2019) *Diálogos con Ferlosio*. Madrid. Editorial Triacastela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1982) *El castillo de las tres murallas*. Barcelona. Lumen.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1985) [Carta a Francisco Nieva]. Archivo Carmen Martín Gaite (ACMG, 38, 80), Valladolid, España.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1988) *El cuento de nunca acabar*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1993a) *Aqua pasada*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1993b) *Nubosidad variable*. Barcelona. RBA Editores.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1994) *La Reina de las Nieves*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1996) *Lo raro es vivir*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1997) *El cuarto de atrás*. Madrid. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1999) *Irse de casa*. Barcelona. RBA Editores.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2001) *Retahílas*. Bibliotex.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2002) *Cuadernos de todo*. Barcelona. Círculo de lectores.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2005) *Usos amorosos del dieciocho en España* (6.a ed.) Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2006a) *Caperucita en Manhattan*. Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2006b) *Pido la palabra*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2006c) *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2010) *El balneario*. Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2012) «Flores malva». En breve. *Cuentos de escritoras españolas (1975-2010)* María Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.) Madrid. Biblioteca Nueva. 327-329.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2015) *El libro de la fiebre*. Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2017) *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*. José Teruel (ed.), Barcelona/Madrid. Círculo de Lectores/Espasa.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2020) *Obras completas, VII: Cuadernos y cartas*. José Teruel (ed.) Madrid. Espasa.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2021) *La búsqueda del interlocutor*. Madrid. Siruela.

MONTAÑO, Alba Ruth. (2001) «La novela autobiográfica de Martín Gaite». *Cuadernos de Literatura, Bogotá (Colombia)* 7. 13-14. 209-215.

PITARELLO, Elide. (2003) «*Visión en Nueva York* de Carmen Martín Gaite: el ojo, la mano, la voz». *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite*. José Teruel y Carmen Valcárcel (eds.) Madrid. Siruela. 36-50.

RIERA, Carmen y Asunción Carandell. (2014) «Carmen Martín Gaite y su relación con los Goytisolo-Carandell». *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite*. José Teruel y Carmen Valcárcel (eds.) Madrid. Siruela. 36-50.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. (1986) *La homilía del ratón*. Madrid. Ediciones El País.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. (2015) *Campo de retamas*. Barcelona. Literatura Random House.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. (2017) «La forja de un plumífero». *Ensayos IV. Qwertyp. Sobre enseñanza, deportes, televisión, publicidad, trabajo y ocio*. Debate. 559-576.

SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. (2013) «Las madres tontas: las problemáticas relaciones materno-familiares en la literatura infantil de Carmen Martín Gaite». *La familia en la literatura infantil y juvenil*. Ana Margarida Ramos y Carmen Ferreira Boo (eds.) Vigo. Asociación Literaria Nedro. 349-369.

SOLER SERRANO, Joaquín. (Presentador) (1981, 6 de abril) *A fondo*. RTVE.

TERUEL, José. (2006) «Un contexto biográfico para *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaite». *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*. María Angeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel (eds.) Madrid. UAM Ediciones. 143-151.

TERUEL, José. (2014) «Prólogo: Un lugar llamado Carmen Martín Gaite». *Un lugar llamado Carmen Martín Gaite*. José Teruel y Carmen Valcárcel (eds.) Madrid. Siruela.

TERUEL, José. (2015) «Semblanza de Editorial Nostromo (1973-1976)». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-nostromo-1973-1976-semblanza/>

TERUEL, José. (2019) «Prólogo: La extrañeza ante lo cotidiano». *Todos los cuentos*. Carmen Martín Gaite. Madrid. Siruela.

TERUEL, José. (2020) «El pensamiento narrativo de Carmen Martín Gaite. La autoafirmación de una poétca». *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*. 15. 1. 61-78.

TERUEL, José. (2025a) *De hija a madre, de madre a hija*. Madrid. Siruela.

TERUEL, José. (2025b). *Carmen Martín Gaite. Una biografía*. Barcelona. Tusquets Editores.

VENZON, Rubén. (2021). «“Todo es un cuento roto”: identidad fragmentada y estética fragmentaria en la obra de Carmen Martín Gaite». *RILCE*. 1024-1046.

Elisabetta Sarmati

«Las tareas del hogar le dejan a Carmen Martín Gaite poco tiempo para escribir».

Entre visillos y su primera recepción

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CI-4, 2025, 161-177

<https://doi.org/10.55422/bbmp.1052>

«LAS TAREAS DEL HOGAR LE DEJAN A CARMEN MARTÍN GAITÉ POCO TIEMPO PARA ESCRIBIR». *ENTRE VISILLOS* Y SU PRIMERA RECEPCIÓN

Elisabetta SARMATI

La Sapienza Università di Roma

ORCID: 0000-0002-0468-5014

Resumen:

El 6 de enero de 1958 Carmen Martín gana el decimocuarto Premio Nadal con el pseudónimo Sofía Veloso. A raíz de su publicación y como era de esperar, dada la contingencia histórica, la mayoría de las primeras reseñas de la novela pasa por alto su valor de testimonio y se centra más bien en buscar y resaltar, tanto en el relato como en la biografía de la escritora, los aspectos más conformes con los modelos de género imperantes.

Palabras clave:

Carmen Martín Gaite. *Entre visillos*. Primera recepción.

Abstract:

On January 6, 1958, Carmen Martín won the fourteenth Nadal Prize under the pseudonym Sofía Veloso. Following its publication and as expected given the historical contingency, the first reviews of the novel overlook its value as testimony and focus rather on searching and highlighting, both in the story and in the biography of the writer, the aspects that most conform to the prevailing gender models.

Key words:

Carmen Martín Gaite. *Entre visillos*. First reviews.

Entre enero de 1955 y septiembre de 1957, como la misma autora dejó anotado al final del libro, Carmen Martín Gaite da a la luz *Entre visillos*, una de las novelas españolas que resultará fundamental para el panorama narrativo del siglo XX. Ese mismo año, la escritora, que entonces tiene 33 años, la presenta al decimocuarto premio Eugenio Nadal, creado en 1944 por un grupo de jóvenes y atrevidos intelectuales de la revista *Destino*, con el propósito de renovar y regenerar el panorama narrativo español, aniquilado por tres años de guerra y por una censura impacable¹. El seis de enero de 1958 recibe la noticia: su obra ha sido galardonada y ella es la cuarta mujer, desde que el premio fuera instituido, que resulta ganadora en el oscuro panorama histórico de la posguerra española (antes de ella el premio había sido otorgado a la entonces jovencísimas Carmen Laforet, con *Nada* en 1944, a Elena Quiroga con *Viento del norte* en 1950, y a Dolores Medio, con *Nosotros, los Rivero* en 1952)². Panorama oscuro para todos y más para las mujeres

¹ «[Antes del Nadal, los premios] se concedían a textos ya publicados, bien en prensa bien como volúmenes, y en consecuencia funcionaban como una estrategia de reconocimiento y prestigio, pero filtrada por la mirada ideológica del régimen, que ya en 1938 había definido un control político por la ley marcial de Prensa y Propaganda de toda publicación a partir, entre otros agentes, del órgano de la censura. Las dificultades para sortear estos inconvenientes y el hartazgo que los editores más avisados observaron en el público lector español frente a una literatura excesivamente propagandística e ideologizada, fueron dos factores decisivos que, a ciencia cierta, contribuyeron a la decisión de fundar un premio literario de novela inédita» (Sotelo Vázquez, Ripoll Sintes, 2023, 16). Sobre la historia del premio Nadal imprescindible, si bien centrado en sus primeros 50 años, Vilanova, 1994.

² También el secretario del jurado del Nadal, don Rafael Vázquez Zamora, cuando hizo público el resultado de la votación, puso de relieve que «una mujer: Sofía Veloso, [...] se une así a la ya brillante constelación de nombres femeninos del Premio Nadal, a saber: Carmen Laforet, Elena Quiroga, Dolores Medio y Luisa Forrellad» (*La Vanguardia española*, 7-01-1958, 14). Sobre el premio Nadal y las narradoras de posguerra véase Cabello García, 2023. Además de las ganadoras mencionadas, no hay que olvidar que otras escritoras quedaron finalistas del premio, como Laura Olmo con *Ayer 27 de octubre* e Eulalia Galvarriato con *Cinco sombras* (Cerullo, 2023).

que, después de los derechos adquiridos durante la Segunda República, se vieron irremisible y violentemente expulsadas de la vida política y social del país para ser confinadas al espacio doméstico³. Como es bien sabido y como confesará posteriormente en su *Bosquejo autobiográfico*, Carmiña, como la llamaban sus familiares y amigos, se presenta al Nadal sin decírselo a nadie, con el pseudónimo de Sofía Veloso (Sofía Veloso Losada era el nombre de su abuela materna que la escritora no había llegado a conocer), porque «no quería que el hecho de ser la esposa del escritor Rafael Sánchez Ferlosio», con el que se había casado el 14 de octubre de 1953 y que había ganado el premio Nadal dos años antes con *El Jarama*, «influyera “ni en pro ni en contra” en el ánimo del jurado» (Martín Gaite, 2016a, 649)⁴.

En realidad, solo pocas horas después de la ceremonia de entrega el nombre de la escritora empieza a circular entre periodistas e intelectuales⁵ y ya en la columna *Vida de Barcelona. Crónica de la Jornada* de *La Vanguardia española* del 7-01-1958, el nombre de Sofía Veloso se asocia al nombre del escritor Rafael Sánchez Ferlosio: «Al filo de la una de la madrugada, las votaciones llegaron a su fin, y quedó proclamado el Premio “Eugenio Nadal” 1957: fue, otra vez, una mujer, una madrileña, Sofía Veloso, esposa de Rafael Sánchez Ferlosio, que ganó el Nadal de 1955 con *El Jarama*». A renglón seguido, se destaca que se trata de un «caso probablemente sin precedentes de marido y mujer que se adjudican sucesivamente el premio más prestigioso de las letras»⁶. Igualmente, el 8-01 del mismo 1958, en una nota de redacción publicada en *ABC*, es la relación conyugal de la recién premiada con uno de los integrantes más destacados de la Generación de Medio Siglo lo que constituye la verdadera noticia. De hecho, del pie de una foto de la escritora se desprende la siguiente información: «Obtuvo el Premio Nadal. La escritora doña Carmen Martín Gaite, a la que ha sido concedido el

³ La condición de la mujer en el primer franquismo ha sido estudiada abundantemente. Aquí se señalan solo Molinero Ruiz, 1999; Arce Pinedo, 2005 y Otero González, 2017.

⁴ En una entrevista a Mercedes Formica, Carmen Martín Gaite dirá: «La única persona en el mundo que sabía quién era Sofía Veloso era mi hermana, que había jurado guardarme el secreto» (Formica, 1958, 23).

⁵ Para una reconstrucción detallada de las horas que siguieron el veredicto véase Sotelo Vázquez, 2023.

⁶ *La Vanguardia española* del 7-01-1958, 14.

premio Nadal por su novela *Entre visillos*, que presentó a concurso utilizando el seudónimo de “Sofía Veloso”, es esposa de Rafael Sánchez Ferlosio, que en 1955 obtuvo idéntico galardón»⁷.

Como era de esperar, dada la contingencia histórica, la mayoría de las primeras recensiones de la novela pasa por alto su valor de testimonio y se centra más bien en buscar y resaltar, tanto en el relato como en la biografía de la escritora, los aspectos más conformes a los modelos de género imperantes. En otro artículo de redacción de *ABC* del 11 de enero de 1958 titulado «El decimocuarto premio Nadal» y, tendenciosamente, subtitulado: «Las tareas del hogar le dejan a Carmen Martín Gaite poco tiempo para escribir», el nombre de la ganadora no solo está otra vez vinculado al más célebre del marido⁸, sino también al del suegro Rafael Sánchez Mazas, «literato famoso»⁹. Poco o nada se dice acerca de la formación de la escritora, de sus aspiraciones literarias y de su trasfondo cultural. Prevalece, en cambio, la imagen tradicional de una joven esposa española volcada en los quehaceres domésticos a los que, de vez en cuando, les roba el tiempo para escribir:

Anteriormente, en 1954, Carmen Martín Gaite recibió el premio de novela corta Café Gijón. La obra que ahora ha lanzado su nombre a la actualidad literaria española fue escrita en una agenda casera. Empezó a escribirla en 1955, pero como disponía de poco tiempo -porque dedica la mayor parte de la jornada a las cosas del hogar- trabajó pocas horas. [...] Divide su tiempo entre sus obligaciones domésticas y sus aficiones literarias, está casada desde hace cuatro años. [...] Es una muchacha sencilla, madre de una niña, que ahora tiene dieciocho meses. Está casada desde hace cuatro años¹⁰.

Los roles de género se enfatizan también en la leyenda de una de las dos fotos adjuntas al artículo que retrata a la escritora mientras alimenta a su hija: «a pesar de la emoción de la noticia, atiende como

⁷ *ABC*, Madrid, s. a., 08-01-1958, 11.

⁸ «Carmen Martín Gaite, ganadora del Premio “Eugenio Nadal 1957”, es esposa de Rafael Sánchez Ferlosio, cuya novela *El Jarama* obtuvo el mismo preciado galardón en 1955».

⁹ «La escritora como esposa de un escritor que también logró el “Nadal” y nuera de un literato famoso, Rafael Sánchez Mazas, quería evitar toda sospecha de influencias personales en el jurado», *Blanco y negro*, s. a., 11-01-1958, 29.

¹⁰ *Blanco y negro*, s. a., 11-01-1958, 30.

todos los días sus deberes de madre de familia. En esta fotografía la vemos dándole a su hijita la comida»¹¹. Muy conciso y harto parcial el resumen que da cuenta del argumento de la obra: «La novela premiada se titula *Entre visillos* y relata las vidas provincianas y oscuras de cuatro muchachas que desean casarse, meta que solo una de ellas alcanza»¹².

Más detallada, atenta a la novedad de la propuesta gaitiana y a su técnica novelística será, en cambio, la aportación del crítico y agente cultural Rafael Vázquez Zamora, secretario del Premio Nadal desde su creación en 1944 y colaborador semanal de la misma revista *Destino*, donde publica su «Comentarios en torno al premio» (Vázquez Zamora, 1958, 24)¹³. El crítico andaluz, sensible y refinado intérprete de la literatura de su país y al mismo tiempo de actitud y formación cosmopolita (hablaba cuatro idiomas y era gran lector de Oscar Wilde y traductor de Dickens, entre otros)¹⁴, incluye *Entre visillos* en la novela de «protagonista múltiple»¹⁵, lo que la asemeja a *La colmena* de Cela y a *El Jarama* de Ferlosio, dos obras que «marcaron un hito en esta dirección». Vázquez Zamora, por primera vez, destaca el valor testimonial de la novela galardonada, definiéndola como uno de los ejemplos más concluyentes de este arte literario focalizado en la «firme voluntad de expresar un

¹¹ *Blanco y negro*, s.a., 11-01-1958, 30.

¹² El archivo de la escritora, precioso legado formado por más de 1500 documentos (ensayos, manuscritos, fotos, dibujos, etc.) está completamente digitalizado y disponible a los estudiosos en el enlace https://bibliotecadigital.jcyl.es/archivo_gaite/es/micrositios/inicio.cmd (18-02-2025).

¹³ Sobre el «Comentario» al premio Nadal 1957 de Vázquez Zamora, véase Sotelo Vázquez, 2023.

¹⁴ Sobre la figura de Rafael Vázquez Zamora como agente cultural y crítico literario, véase Ripoll Sintes, 2015.

¹⁵ Carmen Martín Gaite discrepará de la posibilidad de enmarcar *Entre visillos* en la categoría de novela de «protagonista colectivo»: «A pesar de que muchos son los personajes que aparecen en la novela, no creo que *Entre visillos* pueda catalogarse entre las narraciones llamadas de “protagonista colectivo”. El ojo del narrador es verdad que se centra a veces sobre una multitud anónima, pero se da preferencia a una dinámica de grupo. Es decir, existen unos personajes perfectamente tipificados y diferenciados unos de otros, y sobre lo que se pone el acento es sobre las relaciones creadas entre ellos. La intención es la de que se pueda conocer la psicología de cada uno, precisamente a través de su relación con los demás» (Martín Gaite, 2016c, 601-602).

determinado ambiente», en este caso una «ciudad de provincias» que puede ser cualquier «ciudad provinciana española»¹⁶. Además, sin llegar a catalogarla dentro del género «rosa»¹⁷, el secretario del Nadal, no captando la crítica social inherente a una novela cuyas protagonistas son moldeadas –como quiso especificar la misma Martín Gaite– por su «dependencia familiar o sentimental con respecto al hombre y con respecto a las reglas marcadas por la sociedad» (Martín Gaite, 2017, 600), remarcará la acusada «femineidad»¹⁸ de una narración cuyas «muchachas», afirma, «son ante todo, unas aspirantes al amor» (Vázquez Zamora, 1958).

En *Blanco y negro* del 18-01 del mismo año aparece también otra recensión del premio firmada por Mercedes Formica, abogada, escritora y periodista gaditana¹⁹, con amplias citas de una entrevista a la ganadora del Nadal (Formica, 1958). A pesar de la apreciable riqueza de informaciones que por primera vez se brindan al lector sobre la biografía de Carmiña (sus estudios, sus primeros intentos literarios, su amistad con los futuros integrantes de su generación, la creación y la participación en las nuevas revistas de posguerra como *Trabajos y días* y *Revista española*, los momentos de inquietud antes de la entrega del premio, etc.), en el título y en el subtítulo del artículo se siguen resaltando elementos correspondientes a la vida privada de la escritora, por lo cual su condición como madre y esposa se ensalza en detrimento de su trayectoria cultural y literaria²⁰. La

¹⁶ Algunos meses después, en la revista *Ínsula*, también María Alfaro hablará de «escrúpulo documental» como «preocupación constante» en *Entre visillos* (Alfaro, 1958).

¹⁷ Como ocurrirá, por ejemplo, en la reseña de Juan Gomis Sanahuja, titulada «Para meditación: *Entre visillos*»: «Ciento es que la novela adolece en ocasiones de un matiz rosa. Uno no tiene ninguna simpatía por tal matiz, pero puestos a aceptar un desequilibrio colorístico, prefiere en la literatura femenina ese matiz que el negro del tremendismo [de] otras escritoras [...]acaso avergonzadas de pertenecer al sexo que pertenecen» (Gomis, 1958).

¹⁸ Pocas líneas antes, el mismo crítico había resaltado en el *Balneario* «una imaginación muy femenina» (Vázquez Zamora, 1958).

¹⁹ Mercedes Formica (1913-2002) estuvo afiliada a Falange entre 1933 y 1936, llegando a dirigir el Sindicato Universitario (SEU). Después de la muerte de Primo de Rivera, se aleja del movimiento e incluso contribuye a la reforma del Código Civil de 1958, con una revisión del derecho familiar que tutelaba más los derechos de la mujer. Sobre su personalidad y su obra narrativa, véase, por lo menos, Soler Gallo, 2002a y 2002b.

²⁰ El inventario de la biblioteca de Carmiña, realizado por Patricia Caprile, íntima

primera novela de Carmen Martín Gaite (Premio Nadal 1957) no gustó a su marido Rafael Sánchez Ferlosio (Premio Nadal 1957) se lee en el título, donde con «primera novela» se sobrentiende, con deliberada ambigüedad –como resulta claro en el texto de la entrevista– el *Libro de la fiebre*²¹ y no el recién galardonado premio Nadal. Y en el subtítulo, citando una declaración de la escritora, se apostilla: «desde las ocho de la mañana hasta las ocho de la tarde, me dedico al hogar: de ocho a doce de la noche, escribo» (Formica, 1958, 23).

De 1958 son otras tres aportaciones que ofrecen ulteriores ocasiones de reflexionar en torno a la primera recepción de la novela gaitiana, tanto desde la óptica de los *gender studies*, como desde su peculiar integración en el realismo de los años 50. La primera fecha, el 8 de marzo, sale en *La Gaceta regional de Salamanca* y lleva la firma de Emilio Salcedo (Salcedo, 1958), pseudónimo del escritor Emilio Sánchez Arteaga. Esta, junto con el artículo de fondo de *ABC* del académico Melchor Fernández Almagro (Fernández Almagro, 1958), constituyen las únicas reseñas de 1958 que Carmen Martín Gaite guarda en su archivo personal²².

El escritor Emilio Salcedo, coetáneo y coterráneo de la escritora (nace en Salamanca en 1929), para comentar el exordio narrativo de Carmen Martín Gaite elige la fórmula de la «carta abierta» («Amiga Carmina: hoy llegarás a Salamanca. Volverás más bien. ¿Cuánto tiempo hace que quedó abierto el paréntesis de tu ausencia?», Salcedo, 1958)²³, que le permite, con un tono íntimo y

amiga de Carmen, y la hermana de la escritora, Ana María Martín Gaite, y supervisado por José Teruel, puede consultarse en la web de la fundación Centro de Estudios de los Años Cincuenta (Urraca de la Fuente, en prensa).

²¹ «Aquel verano, después de sanar, empecé a escribir un libro que se titulaba *El libro de la fiebre*, donde en plan poético y surrealista, trataba de rescatar imágenes fugaces de mis delirios. Estaba muy entusiasmada y me parecía muy bonito, pero Rafael Sánchez Ferlosio, a quien se lo enseñé pocos meses después, cuando lo volví a ver en Madrid, me dijo que no valía nada, que resultaba vago y caótico» (Martín Gaite, 2016a, 647).

²² El archivo personal de Carmen Martín Gaite, propiedad de la Junta de Castilla y León y conservado hoy en el Centro Internacional del Español (Salamanca) es consultable digitalmente en la siguiente dirección https://bibliotecadigital.jcyl.es/archivo_gaite/es/micrositios/inicio.cmd (18-02-2025).

²³ Aparentemente en respuesta a otra carta abierta de Carmen dirigida a un tal Javier Trocóniz en la que, por lo visto, la escritora defiende el carácter ficcional de

familiar, realizar una crítica de *Entre visillos* «desde adentro», como buen conocedor del medio y de las circunstancias socio-culturales de la novela galardonada. Salcedo antepone al reconocimiento del valor de la novela de la amiga²⁴ los fallos en los que le parece que incurre, tanto desde la óptica de un estricto realismo espaciotemporal (que sin embargo la escritora nunca abrazó rigurosamente, apuntando más bien al valor paradigmático y trascendental de su novela²⁵) como de su técnica narrativa. Desde la perspectiva de unas memorias compartidas («Puedo asegurarte, en contra de tu carta, que he reconocido a no pocos de los viejos amigos de aquellos años en que tú vivías en Salamanca») (Salcedo, 1958), el crítico recalca algunas incongruencias del cronotopo ficcional que contraviene una fiel representación del contexto histórico-cultural de los años en los que la novela está ambientada:

Un segundo problema que plantea *Entre visillos* es del espacio de la acción: sin duda alguna es Salamanca, aunque tiempo y espacio no se avengan. Localizas la acción hace un par de años, con un indicio revelador, la proyección de la película *Marcelino Pan y Vino*, aunque el Instituto que allí sale sea el viejo. El de los Jesuitas, y no el Trilingüe, al que ya fui yo (Salcedo, 1958).

su novela: «Por delante ha llegado tu novela *Entre visillos*. ¿Sabes cómo se esperaba? En una librería oí decir a una señora mayor “Dénme ese libro sobre Salamanca en que sale mi hija” y me acordaba entonces de una película deliciosa (¿viste *Niñera moderna*?) en que un cincuentón –Mr. Belvedere– escribe una novela y los libreros confeccionan un censo de personajes para decir a cada cliente en qué página se habla de él. Me pareció una buena idea para tu libro y luego, chafándose el proyecto, vino tu carta abierta a Javier Trocóniz con el mismo valor de esa advertencia de los personajes imaginarios que se hace en todas las películas» (Salcedo, 1958). No me ha sido posible encontrar la carta a Javier Trocóniz aquí aludida, ni averiguar la identidad del interlocutor de la misiva gaitiana.

²⁴ «Tu novela me ha hecho pasar unos magníficos momentos. Me parece uno de los Premios Nadal más dignamente concedidos y en ella he visto, viva, una parcela de nuestra vida provinciana, esperanzada y desesperada, oscuramente heroica y verdaderamente deleznable a la vez; un mundo vivo, una novela auténtica, en fin» (Salcedo, 1958).

²⁵ La misma Martín Gaite sostuvo que *Entre visillos* trata del «problema universal de unas vidas estancadas» (Formica, 1958, 23).

Salcedo disiente también del título de la novela que, como hoy es bien sabido, anticipará varios años un motivo complejo y nuclear de la cosmovisión de la escritora²⁶. Al crítico, que interpreta literalmente la expresión *Entre visillos*, sin considerarla alusiva a un modelo de construcción del género femenino centrado en la trilogía Dios, Patria y Hogar (González Pérez, 2014), el título le resulta adecuado solo para los primeros capítulos. «Luego no, porque [la] novela, salvo en las primeras páginas, no presenta la vida de unas muchachas tras los visillos, sino su vida en la calle, al otro lado de los visillos; más su vida exterior que la interior». No falta, además, una comparación de *Entre visillos* y *El Jarama* («referencia obligada», afirma Salcedo, entre dos novelas que «tienen en común el haber obtenido el Nadal y el que una sea tuya y la otra de tu marido»), que termina en detrimento de la técnica narrativa de la salmantina.

Creo que *El Jarama* está presente en tu novela, pero solo en cuanto a intención de presentar un mundo trivial, oscuro, sin grandes heroísmos, hasta aburrido, al igual que la vida. También en el tono conversacional de los dos libros, nada más.

Por otro lado *Entre visillos* es tu primera novela. Y esta perogrullada tiene sentido por cuanto justifica los fallos

²⁶ El proceso de definición de un símbolo como el de la ‘ventana’ que, a la altura de *Entre visillos*, se configura aún como una «intuición más poética que teórica» (Martín Gaite, 1993, 43), se empieza a matizar más concretamente en 1986, cuando la autora, invitada por la Fundación Juan March a dar cuatro conferencias sobre el punto de vista femenino en la literatura española a lo largo de los siglos, propone una conferencia de apertura titulada *Los incentivos de la ventana*, en el que el tema de la ventana se presenta ya cargado explícitamente de contenidos ideológicos relativos a la categoría del género como construcción social y cultural. *Los incentivos de la ventana* publicado por el Ministerio de Cultura (1990), se incluyó en la edición de 1999 de *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* (Martín Gaite, 1999, 331-334) y después en Martín Gaite, 2016b. Sobre el motivo de la ventana en la obra gaitiana, véase Sarmati. 2012, 2013 y 2014 y también Calvi, 1990, 73-81 y Pittarello, 1994. El tema de la ventana interpretado también como vía de fuga y de liberación del enclaustramiento doméstico ya está presente en *Entre visillos*: Elvira encerrada en casa tras la muerte de su padre para guardar las rigurosísimas normas sociales del luto, como las hijas de Bernarda Alba en *La casa lorquiana*, contempla la calle provinciana asomada al balcón y sueña que el «balcón se fuera elevando y elevando como un ascensor sobre los ruidos de la ciudad hormigueante y difícil» (Martín Gaite, 2002, 128)

que en ella se dan. La técnica, la complicada técnica de novelar (de esto sabe mucho tu marido), se te resiste aún y te desborda en ocasiones (Salcedo, 1958).

Entre los defectos de esta técnica novelística aún considerada no totalmente madura, destaca también la alternancia de la primera persona de los narradores Pablo Klein y Natalia con la tercera persona de los capítulos con narrador omnisciente. Para Salcedo ese contrapunto imprime a la narración una «marcha» un poco «a saltos»:

También da la impresión tu novela de haber sido escrita toda ella en primera persona y corregida después. Los capítulos de Pablo Klein, narrados en primera persona, y los de Natalia, en la segunda parte, llegan al lector más que los otros, pese a que en la segunda parte al superponer los relatos directos, la acción marcha un poco a saltos, dejando las inevitables lagunas que, con un poco de calma, pudiste evitar (Salcedo, 1958)²⁷.

²⁷ La primera persona de Natalia se justifica con la escritura de un diario. Natalia no se dirige al lector. Así que «sus transcripciones (...) proporcionan una visión furtiva y robada» (Martín Gaite, 2016c, 600) de su intimidad ya que la adolescente escribe su diario a escondidas, en su cuarto, lejos de la mirada de los adultos. El lector aprecia «las discrepancias entre lo que Natalia siente o dice sentir en su diario y su comportamiento descrito por la voz del narrador en tercera persona» (Martín Gaite, 2016c, 600). Como escribe Jurado Morales (2003, 109): «No es gratuito que la novela se abra con el diario de Natalia. De este modo y a pesar del pretendido testimonialismo, *Entre visillos* se impregna desde el principio de un matiz subjetivo e intimista que la diferencia de las otras novelas neorrealistas». Sin embargo, el crítico no va totalmente desencaminado cuando supone que, en su primera redacción, que hoy sabemos que se titula *La charca* (fechada en enero de 1955) y que se puede leer en el primer volumen de las *Obras completas* (Martín Gaite, 2008, 1107-1183), el juego entre el punto de vista singular y la estructura coral era diferente, si bien no como él conjectura. En *La charca* solo Pablo narra en forma autodiegética, mientras el personaje de Natalia, que aquí se llama Anita o María, está asimilado a la narración heterodiegética, como sus hermanas, Mercedes y Julia, y los demás personajes femeninos. La primera persona de Natalia corresponde a la necesidad de crear una visión del mundo de la provincia ‘distanciada’, pero ‘interna’ y no ‘externa’ como la de Pablo, que al ser extranjero juzga la vida provinciana desde una perspectiva foránea. «Ambos [Pablo y Natalia] son seres marginales, aunque por diferentes razones, y no aceptan ciertos aspectos

Del 9 de marzo de 1958 es otra reseña de la novela gaitiana. La firma en *ABC* el escritor Melchor Fernández Almagro, académico de la RAE desde diciembre de 1951, con quien Carmiña intercambiará correspondencia²⁸. Almagro, adentrándose en las razones socio-culturales de la escasa producción novelística femenina, escribe agudamente: «Mudanzas sociales [han permitido] el advenimiento de la mujer al cultivo de la novela», porque la novela es un género que «exige la salida al exterior del autor o de la autora y la verdad es que hasta nuestros días no ha tenido la mujer franqueados los caminos que la puedan conducir a toda suerte de experiencias vitales». Por fin, por primera vez, aunque el crítico, en su tiempo, había reseñado también *El Jarama* (*La Vanguardia* 21-03-1956), su análisis de *Entre visillos* se ve totalmente desvinculado de su inexcusable, hasta entonces, relación con la obra maestra de Ferlosio. Fernández Almagro coloca, en cambio, el reciente premio Nadal en una doble línea de filiación interna a la literatura española y, al mismo tiempo, externa a ella: interna, como «típica novela de la vida española en provincias» que encuentra su modelo incuestionable en *La Regenta* de Clarín, y europea, por ser «una novela psicológica al modo que años después [de *La Regenta*] llegaría a genial culminación en Marcel Proust» (Fernández Almagro, 1958). Ni siquiera en la reseña del crítico granadino faltan juicios más sumarios (como por ejemplo sobre la figura de Pablo Klein que «centra la acción... y no la centra») y también una total incomprendición, ya detectada en Salcedo, de la alternancia de narradores, que estigmatiza como «un tanto cofusa»²⁹ y que, en cambio, se revelará una herramienta clave de la narrativa gaitiana posterior (*Ritmo lento*, *Retahílas*, *La Reina de las nieves*, etc.), como estrategia consustancial a una concepción narrativa donde el pluriperspectivismo confluye en la poética del interlocutor y de la alternancia entre una narración objetivista y testimonial (en tercera persona) y otra sujetivista e intimista (en primera persona). Es evidente que, a la altura de finales de los años 50, la renovación

de las reglas por las que se dirige el resto de los personajes» (Martín Gaite, 2017, 601).

²⁸ El Archivo de la RAE conserva varias de las cartas entre la escritora y el crítico.

²⁹ La crítica posterior ha interpretado diversamente el uso de las diferentes perspectivas narrativas en *Entre visillos*. Véase, entre otros, Kronik, 1983, 52-56; Sobejano, 1975, 392; Glenn, 1983, 33-45 y Jurado Morales, 2003, 106-108.

narratológica que Carmen Martín ensayarán a lo largo de toda su trayectoria narrativa³⁰, y que encuentra en el narrador triple de *Entre visillos* la encarnación de su incipiente voluntad innovadora, pasa totalmente desapercibida a la mayoría de la crítica. Los primeros críticos juzgarán como fallos aquellas novedades estilísticas que la escritora experimentaba en el ámbito de una poética objetivista en proceso de agotamiento. A la altura de 1958 solo Antonio Vilanova, en una articulada reflexión en torno a *Entre visillos*, publicada en el n. 1075 de la revista *Destino* (y después reelaborada y recogida en su *Novela y sociedad en la España de Posguerra* de 1995), detectará y valorará el triple perspectivismo de la obra, con el diario de la «joven Natalia, indómita y rebelde heroína», donde se refleja un «sentimiento de absoluta disconformidad respecto al mundo rutinario y estúpido que la rodea»; el «alterno contrapunto» de «un contemplador extraño, el profesor de alemán del Instituto que observa y describe desde fuera lo que sucede en torno suyo» (Vilanova, 1958, 41). Y, por último, el mundo de las muchachas casaderas de una vieja ciudad provinciana, un mundo «tan profundamente real y humano pero de horizonte limitado y estrecho», registrado a través de una serie de diálogos «en los cuales la técnica realista de observación objetiva alcanza una sorprendente autenticidad gracias al prodigioso dominio del lenguaje directo y coloquial que la autora maneja con verdadera habilidad y maestría» (Vilanova, 1958, 40).

Es evidente, también, que algunos de los primeros reseñistas, al calificar *Entre visillos* de «novela rosa» o de «imaginación muy femenina», no supieron captar en el galardonado premio Nadal la crítica al discurso nacional-católico sobre la mujer que Carmen Martín Gaite llevaba a cabo, entre líneas, mediante la desoladora radiografía social del pequeño mundo «expectante e ilusionado» de las muchachas casaderas (Vilanova, 1995, 386). Carmen Martín Gaite, que sobre la novela rosa escribirá páginas clarificadoras³¹, en su *Entre visillos* se propuso más bien denunciar la falsedad y la hipocresía que se escondían detrás de la promoción de la narrativa sentimental femenina en época franquista, con su suministro de

³⁰ Sucesivamente, la escritora se adentrará en el uso del monólogo interior —*Ritmo lento*, *Fragmentos de interior*—, de la metanarrativa —*El cuarto de atrás*—, de la novela epistolar —*Nubosidad variable*—, etc.

³¹ Véase, especialmente, el cap. VII de sus *Usos amorosos de la postguerra española* (Martín Gaite, 2003).

estereotipos de género útiles para plasmar el gusto y las aspiraciones de la generación de las mujeres de la posguerra conforme a la propaganda del régimen, cuyos efectos perjudiciales resultan evidentes en las protagonistas de una novela, *Entre visillos*, en la que «está presente toda la gama de papeles asignados a la mujer española en los años cincuenta» (Martín Gaite, 2016c, 600).

Bibliografía

ALFARO, María. (1958) «Carmen Martín Gaite: *Entre visillos*». *Insula*. Mayo-junio. 138-139. 13.

ARCE PINEDO, Rebeca. (2005) «De la mujer social a la mujer azul: la reconstrucción de la feminidad por las derechas españolas durante el primer tercio del siglo XX». *Ayer*. 57. 247-272.

CABELLO GARCÍA, Ana M. (2023) «Una habitación propia: el Premio Nadal y la escritora profesional en España». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 99. 3. 21-47.

CALVI, Maria Vittoria. (1990) *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaite*. Milano. Arcipelago Edizioni.

CERULLO, Luca. (2023) «Eulalia Galvarriato, finalista del premio Nadal con *Cinco sombras*». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 99. 3. 91-110.

DEL ARCO, Manuel. (1958) «Mano a mano». *La Vanguardia*. 07-01. 14.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. (1958) «*Entre visillos* por Carmen Martín Gaite». *ABC* Madrid. 09-03. 11.

FORMICA, Mercedes. (1958) «La primera novela de Carmen Martín Gaite (premio Nadal 1957) no gustó a su marido, Rafael Sánchez Ferlosio (premio Nadal 1955)». *Blanco y Negro*. Madrid. 18-01. 23-26.

GLENN, KATHLEEN M. (1983) «Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaite». *Novelistas femeninas de la posguerra española*. Janet W. Pérez (coord.). Madrid. José Porrúa Turanzas. 33-45.

GONZÁLEZ PÉREZ, Teresa. (2014) «Dios, patria y hogar. La trilogía en la educación de las mujeres». *Hispania Sacra*, 66. 133. 337–363.

JURADO MORALES, José. (2003) *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaite, 1925-2000*. Madrid. Gredos.

KRONIK, John W. (1983) «A Splice of life: Carmen Martín Gaite Entre Visillos». *From Fiction to Metafiction*. Mirella Servodidio, Marcia L. Welles (coords). Lincoln (Nebraska). Society of Spanish-American Studies, 49-60.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1993) *Desde la ventana*. Madrid. Espasa Calpe.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2002) *Entre visillos*, ed. de Marina Mayoral. Barcelona. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2003) *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2016a) «Bosquejo autobiográfico». *Obras completas, V, Ensayos II. Ensayos literarios*, edición de José Teruel, prólogo de Jordi Gracia. Madrid. Espasa Calpe-Círculo de Lectores. 639-653.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2016b) «Los incentivos de la ventana». *Obras completas, V, Ensayos II. Ensayos literarios*, edición y prólogo de J. Teruel, prólogo de Jordi Gracia. Madrid. Espasa Calpe-Círculo de Lectores. 621-631.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2016c) «Reflexiones sobre mi obra». *Obras completas, VI, Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, edición y prólogo de J. Teruel. Madrid. Espasa Calpe-Círculo de Lectores. 599-616.

MINISTERIO DE CULTURA (1990) *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras*. Luis Fernández-Galiano (comisario). Madrid. Ministerio de Cultura. Centro Nacional de Exposiciones.

MOLINERO RUIZ, Carme. (1999) «Silencio e invisibilidad: la mujer durante el primer franquismo». *Revista de Occidente*. 223. 63-82.

OTERO GONZÁLEZ, Uxía. (2017) «La mujer en el primer franquismo: La construcción de un modelo de género». *La Historia: lost in translation?* Damián Alberto González Madrid, Manuel Ortiz Heras, Juan Sisinio Pérez Garzón (coords). Ciudad Real. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 551-564.

PITTARELLO, Elide. (1994) «Carmen Martín Gaite alla finestra». *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche, Atti del Convegno di Venezia y S. Donà di Piave, 25-27 enero 1993*. Susanna Regazzoni, Leonardo Buonomo (coords.). Roma. Bulzoni. 69-79.

RIPOLL SINTES, Blanca. (2015) «Rafael Vázquez Zamora, agente cultural de la posguerra». *Cuadernos de Investigación Filológica*. 41. 181-201.

SALCEDO Emilio. (1958) «Carta abierta a Carmen Martín Gaite». *La Gaceta regional de Salamanca*. 9-03-1958. 4.

SARMATI, Elisabetta. (2012) «El espacio privado: los ‘incentivos de la ventana’ en los cuentos de Carmen Martín Gaite (1953-1958)». *Mujeres a la conquista del espacio, IV Coloquio del Seminario Permanente sobre Literatura y Mujer: Espacios físicos-Espacios Simbólicos*. Margarita Almela, María García Lorenzo, Helena Guzmán, Marina Sanfilippo (coords.). Madrid. UNED. 301-314.

SARMATI, Elisabetta. (2013a) «“Nubes de color de rosa” en *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaite». *Pueden alzarse las gentiles palabras per Emma Scole*. Ines Ravasini, Isabella Tomassetti (coords.). Roma. Bagatto libri. 393-402.

SARMATI, Elisabetta. (2013b) «Per una poetica dello spazio. La frontiera della “ventana” in *Entre visillos* di Carmen Martín Gaite». *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*. XXVI Congreso de la Asociación Ispanisti Italiani-AISPI (Trento, 17-30 ottobre 2010). Alessandro Cassol, Daniele Crivellari, Flavia Gherardi, Pietro Taravacci (coords.), 2 vols. Trento. Università degli Studi. I. 542-555.

SARMATI, Elisabetta. (2014) *Desde la ventana/ Sulla soglia. Carmen Martín Gaite: la narrativa, la poesia e il teatro*, Roma. Carocci.

SOBEJANO, GONZALO. (1975) *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid. Prensa española.

SOLER GALLO, Miguel. (2020a) «La trayectoria narrativa de Mercedes Formica (1913-2002): mujer, posguerra y compromiso». *Futhark: revista de investigación y cultura*. 15. 168-190.

SOLER GALLO, Miguel. (2020b) «Feminismo, igualdad, franquismo: el desafío de Mercedes Formica en la búsqueda de una nueva identidad femenina». *Aproximaciones a la configuración de la identidad en la cultura y sociedad hispanas e italianas contemporáneas*. Teresa Fernández Ulloa, Miguel Soler Gallo, Madrid. Liceus (coords.) Servicios de Gestión y Comunicación. 89-108.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (2023) «*Entre visillos*, premio Nadal 1957». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 99. 3. 197-206.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa y Blanca Ripoll Sintes. (2023) «El Premio Nadal y las narradoras de posguerra». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 99. 3. 15-20.

URRACA DE LA FUENTE, Patricia. (En prensa) «“Mujeres ensimismadas”: huellas del exilio en la narrativa memorialística de la transición». *Memorias y relatos de la transición. Perspectivas transnacionales*. Juan Carlos Ara, Cristina Gimeno, María Ángeles Naval (coords.). Zaragoza. Prensas Universitarias de Zaragoza.

VÁZQUEZ ZAMORA, RAFAEL. (1958) «Comentarios en torno al Premio». *Destino*. 11-01. 24.

VILANOVA, Antonio. (1958) «*Entre visillos*». *Destino*. 15-03-1958. 1075, 40-41. (Reed. en *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona. Lumen. 1995. 382-386).

VILANOVA, Antonio. (1958) «El Premio Nadal en las letras españolas». *50 años del Premio Nadal*. Barcelona. Destino. 13-32. (Reed. en *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona. Lumen. 1995. 13-22).

CARMEN MARTÍN GAITÉ Y LOS ESCRITORES NEORREALISTAS ESPAÑOLES EN LA TELEVISIÓN DEL FRANQUISMO

Luis Miguel FERNÁNDEZ
Universidade de Santiago de Compostela
ORCID: 0000-0002-1549-714X

Resumen:

La narrativa neorrealista española, excepto la de Ignacio Aldecoa, tuvo poca presencia en la televisión del franquismo. Carmen Martín Gaite siempre mantuvo una actitud oscilante en su valoración de la televisión, pero sus textos fueron recreados por RTVE durante el franquismo en respuesta a la necesidad de abrir caminos nuevos en aquellos programas de TVE cada vez más rutinarios, como el de la *Novela* de la primera cadena, o en aquellos otros que pretendían dar cabida a los escritores más recientes. Pero también fueron utilizados por los realizadores de la televisión para mostrar las fisuras del discurso nacionalcatólico y para construir una narración televisual más novedosa. La emisión de *Entre visillos* y *El balneario* en 1974 es un ejemplo de todo ello.

Palabras clave:

Carmen Martín Gaite. Televisión y literatura. Adaptaciones en televisión

Abstract:

The Spanish neorealist narrative, except that of Ignacio Aldecoa, had little presence on Francoist television. Carmen Martín Gaite always maintained an oscillating attitude in her assessment of the television, but her texts were recreated by RTVE during the Franco regime in response to the need to open new paths in those TVE programs that were increasingly routine, such as the first channel's *Novela*, or in those others that sought to accommodate the most recent writers. But they were also used by the producers of the television channel to show the fissures of the national-Catholic discourse and to build a more innovative televisual narrative. The broadcast of *Entre visillos* and *El balneario* in 1974 is an example of this.

Key Words:

Carmen Martín Gaite. Television and literature. Television adaptations.

Yo nací —¿respetadme?— con la televisión

En 1925 nacían Carmen Martín Gaite, Ana María Matute e Ignacio Aldecoa, en 1926 lo hacía Jesús Fernández Santos, y en 1927 Rafael Sánchez Ferlosio. Al mismo tiempo, el ingeniero escocés John Logie Baird conseguía transmitir las primeras imágenes en movimiento en octubre de 1925 y realizar la más antigua demostración pública de un sistema real de televisión en 1926, lo que le llevaría a fundar el año siguiente la Baird Television Development Company con la que en 1928 hizo la primera transmisión transatlántica de televisión entre Londres y Nueva York. Sin embargo, a diferencia de Rafael Alberti, que pedía respeto para él por haber nacido y crecido literariamente con el

cine («*Yo nací —respetadme— con el cine*»), los escritores neorrealistas de la Generación del Medio Siglo antes mencionados no fueron acompañados en su peripecia vital y creativa por aquel nuevo dispositivo, sino que se lo encontraron cuando ya habían dado sus primeros pasos en la literatura, a partir de octubre de 1956, con la inauguración de la emisión diaria de TVE, el mayor instrumento de propaganda de un régimen político de cuyo final se cumplen los cincuenta años en 2025. De ahí que desde su juventud hubiesen preferido al cine como pareja de baile frente a aquel medio de comunicación del que nada sabían y que poco respeto les merecía¹.

Ni tampoco se lo merecía a muchos —no a todos— de sus colegas de profesión. De hecho, dos habrían de ser las actitudes dominantes con respecto a él. La de quienes desconfiaron de la televisión aunque no renunciasen a los beneficios derivados de la recreación de sus textos en la pequeña pantalla, y la de aquellos que sí la aceptaron en cuanto mecanismo de divulgación y desarrollo de la cultura. Ambos mantuvieron, sin embargo, los recelos ante un instrumento que limitaba su independencia y los impelía a subordinar el aspecto creativo ante las demandas del público masivo y las imposiciones del mercado. La actitud venía definida por la sospecha ante un dispositivo en el que dominaban la creación colectiva frente a la individual, el carácter espectacular de unos productos que menoscababan, según creían, su complejidad y capacidad de reflexión en beneficio de la diversión y la manipulación informativa, y una censura que pretendía impedir cualquier disidencia en el espacio público del desarrollismo y el nacionalcatolicismo imperantes durante el franquismo.

¹ Su interés por el cine, especialmente por el neorrealismo italiano, es muy conocido desde los trabajos pioneros de Villanueva (1973, pero 1972) y Esteban Soler (1971-1973), así como del más tardío de Fernández (1992, pero 1990) y de la tesis doctoral, solo publicada en parte, de Carmen Peña-Ardid (1990). Esta última es la autora del mejor trabajo de conjunto hasta la fecha, que yo sepa, sobre la cinefilia de las escritoras españolas, incluida Carmen Martín Gaite (2011). En 1994 la narradora salmantina confirmó la deuda primeriza de su generación con el neorrealismo zavattiniano en el retrato grupal esbozado en *Esperando el porvenir*.

Lo primero que conviene destacar cuando se menciona la aproximación de los escritores a la televisión de entonces, es el desentendimiento por parte de TVE de lo más vivo y creativo de la literatura española de aquel momento, escasamente representada en algún que otro programa de la segunda cadena (*Narraciones, Autores invitados*, y, más tarde, *Escritores de hoy*, por ejemplo), y de forma muy esporádica en los espacios teatrales y la telenovela de la primera.

Poco hubo de los narradores más innovadores en el primer canal de TVE, el único existente hasta 1966 y el de mayores audiencias. Ello explica que la mayor parte de los pertenecientes a la Generación del Medio Siglo no fuesen recreados nunca por aquella televisión, ni siquiera en los espacios minoritarios de la segunda cadena, siendo tan solo objeto del interés del medio en aquel espacio algunos nombres de autores coetáneos a la citada generación menos valorados entonces pero con algún premio en su haber, y que en ciertos casos ya habían sido recreados en la década de los sesenta, como Rodrigo Rubio, Manuel Arce o Concha Alós, por ejemplo. Nada se supo, en cambio, de Martín-Santos, de los hermanos Goytisolo, de Medardo Fraile, de García Hortelano, de Caballero Bonald, de Alfonso Grossó, de Juan Marsé, de López Pacheco, de Daniel Sueiro, y de algunos más que desde la década de los cincuenta le habían venido imprimiendo a la narrativa un nuevo rumbo, más social o más experimental, según los casos, pero en la línea de una modernidad de la que TVE se hallaba muy lejos. De Juan Benet se hicieron dos recreaciones, una de Cela antes de la muerte de Franco y emitida por la segunda cadena, su relato «Timoteo el incomprendido», y de Delibes, que fue el más agraciado, se hicieron cinco, una de ellas para el espacio *Novela* (*La sombra del ciprés es alargada*)².

¿Y en este contexto cuál fue el papel asignado por TVE a los escritores neorrealistas?

² Para una visión más amplia de la relación de los escritores con aquella televisión, véase Fernández (2014).

El planteamiento del medio televisivo con respecto a ellos fue de una cierta ambivalencia al tratarse de autores que, aun siendo críticos con la situación social de entonces, habían ganado premios literarios importantes, estaban ya bastante consolidados entre crítica y lectores, y publicaban sus obras en editoriales no sospechosas para el régimen de Franco, fundamentalmente Planeta, Destino y otras menos relevantes, que los alejaba de quienes mantenían en sus escritos una actitud política más explícita, los que surgieron en el panorama literario después de los acontecimientos universitarios de 1956, y cuya obra venía avalada por Seix Barral, claramente enfrentada con el franquismo. Dicha ambivalencia empezó a manifestarse siendo Fraga Iribarne ministro de Información y Turismo, y Jesús Aparicio Bernal director general de RTVE, el cual incorporó a su equipo a aquellos políticos procedentes del SEU como Adolfo Suárez, Juan José Rosón y Jesús Sancho Rof, que lo habrían de suceder más tarde al frente de la Dirección General de RTVE manteniendo una posición parecida con tales escritores. Esto se tradujo, básicamente, en tres tipos de comportamiento: la recreación televisiva de las narraciones de alguno de ellos (Aldecoa) y la encomienda a otros de la realización de muy variados trabajos para la televisión pero sin la recreación de ninguno de sus textos (Jesús Fernández Santos), frente a la escasa atención a los demás (Ana María Matute, Carmen Martín Gaite y Rafael Sánchez Ferlosio); también por la emisión de sus obras por la primera y por la segunda cadena —conocida esta última como UHF y que no llegaba entonces ni al cincuenta por ciento de todo el territorio nacional—, en programas y horarios de mayor o de menor audiencia según se tratase de unos u otros autores; y, finalmente, el reconocimiento de varios de ellos como pertenecientes al canon dentro de la literatura hispánica, al ser incluidos en la colección de libros RTV de la Biblioteca Básica Salvat, promovida y financiada por Televisión Española y que duró desde 1969 a 1971. Fue esta última uno de los ejemplos más claros del expansionismo dirigista del medio y de los límites a los que se podía llegar con la ley Fraga de Prensa e Imprenta de 1966. Era la continuación, en cierto

sentido, del programa *Libros que hay que tener* de la segunda cadena, creado y dirigido desde 1967 por Gaspar Gómez de la Serna, y que se proponía orientar al espectador acerca de los libros fundamentales con los que toda biblioteca había de contar. El término *ad quem* de la narrativa contemporánea de la Biblioteca Salvat lo marcaron precisamente cuatro de los autores neorrealistas: Ignacio Aldecoa (*La tierra de nadie y otros relatos*), Ana María Matute (*Algunos muchachos y otros cuentos*), Rafael Sánchez Ferlosio (*Industrias y andanzas de Alfanhuí*), y Jesús Fernández Santos (*Los bravos*). De todo este grupo tan solo Carmen Martín Gaite quedó fuera de la colección.

La mayor presencia de Aldecoa en la televisión, por encima de cualquier otro miembro de su generación y de los de generaciones anteriores como Delibes o Cela, se debió, probablemente, y al margen de su incuestionable calidad, a varios factores distintos, desde las recientes recreaciones filmicas hechas por Mario Camus de *Young Sánchez* (1964) y *Con el viento solano* (1966) en un momento en el que el cine español apenas se interesaba por estos narradores³, a las simpatías de que siempre gozó entre amplios sectores de la cultura procedentes del falangismo y del antiguo SEU⁴, sin olvidar tampoco su temprana

³ Sirvan como ejemplo de ese escaso interés de la industria cinematográfica por los autores contemporáneos las palabras de Arturo González, productor de cine y hermano de Cesáreo González, con quien había creado en 1940 la productora Suevia Films: «Aparte *El Jarama*, nuestra literatura no ha sabido o no ha podido ser reflejo de nuestros auténticos problemas, no ha aprehendido la realidad ni de la época ni del proceso histórico [...] Delibes tiene ánimos y límites provincianos. Cela sólo puede figurar por sus alardes estilísticos [...] Fernández Santos, lo gris y la cortedad [...] Carmen Laforet, débil y fofa avanzadilla de la introducción del ejército femenino [...] García Hortelano, falsificador de retablos sociales [...] Ferlosio, improductivo. Carmen Martín Gaite, todavía gran promesa sin cuajar. Ana María Matute, con fondo maternal. Sastre, no ha podido centrarse. Aldecoa, o el abordamiento de problemas periféricos [...]» (1964).

⁴ He aquí tres ejemplos de ello. El ya citado Gómez de la Serna, falangista de la primera hornada y miembro de la Comisión de Programas Educativos y Culturales de TVE, diría del escritor que «muchos de sus amigos, más o menos militantes [de Falange] de aquella hora, comunicaban con él la común inquietud generacional», y cómo en la dedicatoria que Aldecoa le hizo de *El libro de las algas*

muerte en 1969, que hizo volver los ojos de la prensa y de la crítica hacia su obra. Pero, a pesar de ello, los recelos hacia su figura, como ocurriría con el resto de su generación, se dejaron sentir en los programas que se le dedicaron y en el modo en el que fueron emitidos, por la primera o la segunda cadena, cuando esta última contaba con muy pocos espectadores. Así, aun cuando fue en la primera cadena y en horarios de máxima audiencia en la que se emitieron cinco programas con sus textos, en su mayor parte o eran relatos de ambiente burgués y menos ácidos socialmente como «El silbo de la lechuza» (*Novela*, 1968) y «Fuera de juego» (*Pequeño estudio*, 1969), o se trataba de textos poéticos de sus primeros libros (*Poesía e imagen*, 1970), o, en fin, ya habían sido recreados cinematográficamente y se intentaba su desactivación por la vía del costumbrismo al ser incluidos en un espacio con una amplia presencia de autores del siglo XIX, como su «Young Sánchez» (*Libro abierto*, 1971). Caso aparte fue el de «Caballos de pica» (*Cuentos y Leyendas*, 1974), proyectado por la primera cadena a las 22:00 horas⁵, uno de los más duros retratos sociales hechos por Aldecoa, que suscitó la reacción contraria de algunos espectadores por su crudeza realista, y cuya emisión se debió a la elección hecha por los guionistas de la serie —uno de ellos el escritor falangista Rafael García Serrano, gran admirador del autor alavés—, y a que era la época de Pío Cabanillas al frente del Ministerio de Información y Turismo y de Juan José Rosón como director general de RTVE, que intentaron una mayor apertura de la

este lo trataba de «dos veces camarada» (1971, 86). En el libro de texto de Educación Política de 2º curso de Bachillerato de 1960, escrito por Torrente Ballester, editado y supervisado por la Delegación Nacional de Juventudes, Aldecoa y Cela eran los únicos narradores españoles posteriores a la Guerra Civil que aparecían. Finalmente, y a raíz de su muerte, en el periódico *Norte*, del Colegio Menor «Eijo Garay» de Lugo, del Frente de Juventudes, se incluían dos de sus poemas en la «Página poética» y se lo recordaba con una entradilla que pretendía vincularlo afectivamente con aquella ideología: «Aldecoa, que un día había obtenido el Premio Nacional Juventud de Cuentos, creado por nuestra Delegación Nacional, se fue en plena juventud» (Anónimo, 1969).

⁵ La historia se servía en realidad de dos relatos distintos, «Caballos de pica» y «El corazón y otros frutos amargos».

televisión en los informativos y en los programas de ficción, dando lugar a algunos de los mejores programas de entonces.

Igual de combativos habrían de ser los dos relatos confinados en la segunda cadena para un público minoritario, el desesperanzado retrato de la pobreza y la enfermedad de la posguerra de «Quería dormir en paz» (*Autores invitados*, 1967) y el de la dureza del trabajo cotidiano de «Santa Olaja de acero» (*Narraciones*, 1971), dirigido por el realizador José Antonio Páramo, el mismo de «Caballo de pica», que por primera vez presentaba como héroes de la ficción televisiva a unos obreros mal pagados que arriesgaban su vida a diario.

La misma senda de la segunda cadena y los mismos programas que los de Aldecoa fue la que recorrieron los textos de Ana María Matute «Historias de la Artámila» (*Autores invitados*, 1967) y «La rama seca» (*Narraciones*, 1972)⁶, esta última dirigida por Josefina Molina, quien hizo una crítica de la institución matrimonial y de la maternidad normativa tal como eran concebidas por la sociedad heteropatriarcal. Este mediometraje en 35 mm y en color, igual que el de «Santa Olaja de acero» y tantos otros, habrían de servir a TVE para mostrar su doble —e hipócrita— cara según se mirase hacia fuera de nuestras fronteras o hacia dentro, pues se presentaban en festivales extranjeros como los de Milán y Praga pero luego se impedía su visión por la audiencia mayoritaria de la primera cadena en España.

Un caso distinto al de estos autores fue el de Jesús Fernández Santos. Llegó a la televisión como director procedente del cine y siendo uno de los documentalistas de arte más acreditados. Al igual que otros varios directores se incorporó al espacio *Conozca usted España* de la primera cadena dirigido por Salvador Pons. Una vez creada la segunda cadena y con Pons al frente de la misma, este le encargó la dirección del que habría de

⁶ En 1977 sería llevada al espacio *Novela* de la primera cadena su obra primeriza *Fiesta al Noroeste*, dirigida por Pilar Miró, pero esta recreación tan tardía estaba condenada al fracaso por extemporánea. Hubo, asimismo, un proyecto de recreación del cuento «Los niños buenos», quizás anterior a 1974, que finalmente no prosperó.

ser uno de los espacios culturales señeros de aquella televisión, *La víspera de nuestro tiempo* (1967-1969). A partir de entonces sus colaboraciones se cifran en más de cincuenta, desde la dirección de series para la primera cadena como *Los españoles* (1970-1971), *La noche de los tiempos* (1971-1972) y *Los libros* (1974), hasta la recreación de los textos de otros muchos autores y su intervención como guionista de los espacios más dispares, en su mayor parte programas de no ficción y documentales de gran originalidad y novedad, como los de la serie *Los libros*. Sin embargo, ninguno de sus textos fue recreado para la televisión durante el franquismo. Tan solo a partir de la transición política podrían verse novelas suyas como *El hombre de los santos* (*Novela*, 1977) con guion del propio autor y dirección de Miguel Picazo⁷, y la miniserie *Los jinetes del alba* en 1990, dirigida por Vicente Aranda.

De Sánchez Ferlosio no hubo nada en la televisión de aquel tiempo y de Carmen Martín Gaite muy poco, pero, a diferencia de los demás, los textos de esta última serían elegidos por los dirigentes del medio por su capacidad para abrir caminos nuevos en aquellos espacios de TVE cada vez más avejentados y rutinarios, como el de la *Novela* nocturna de la primera cadena, o en los que pretendían dar cabida a los narradores más recientes y eran propios tradicionalmente del más especializado y minoritario UHF.

Carmen Martín Gaite y la bola de cristal. Opiniones

El resquemor de los escritores ante la televisión durante el franquismo apareció muy pronto, siendo visible por lo menos desde el Primer Coloquio Internacional sobre Novela celebrado en Formentor, en la isla de Mallorca, en mayo de 1959. Fue al hablar del porvenir de la novela cuando surgió el asunto de los medios de

⁷ En esta recreación televisiva se da la *contaminatio* entre dos textos, pues la mayor parte de la misma procedía en realidad de su tercera novela, *Laberintos*, más que de la que le daba el título.

comunicación y de esa «cosa horrible y ordinaria», en expresión del inglés Henry Green, o del «pequeño siniestro invento», en las de Cela, que era la televisión⁸.

Según recogía uno de los relatores de ese encuentro, el novelista López Pacheco, «Carmen Martín Gaite opina que la novela tiene una función de esparcimiento y otra de enseñanza: ambas serán sustituidas por esos medios citados por Coindreau [la radio, el cine y la televisión] y por las obras de ensayo y divulgación científica y filosófica» (1959, 26). La novela, pues, según ella, estaba a medio camino de las diversiones más fáciles, los medios de comunicación, y los géneros más profundos como el ensayo, de ahí la deserción futura de los lectores hacia esos dos polos de atracción (Castellet, 1959, 32). Opinión bastante ponderada con respecto a las más catastrofistas y que es, probablemente, la más antigua conocida de la autora sobre la televisión, enmarcada en una reflexión general sobre aquellos medios pero en la que todavía no se advierten la sospecha ni las acusaciones habituales a partir de 1983.

De mayor enjundia fue su artículo «La influencia de la publicidad en las mujeres», publicado en la revista *Cuadernos para el Diálogo* en diciembre de 1965. Se trata del primero aparecido en dicha revista, portavoz de los sectores demócrata cristianos y socialdemócratas opuestos al franquismo, sobre los medios de comunicación de masas y en un número extraordinario dedicado a la mujer. Es importante la fecha por dos razones: porque todavía no había comenzado la crítica negativa sistemática del medio televisivo y porque se pronunciaba sobre un aspecto de aquel que sería central en *El libro gris de televisión española* (1973), de Manuel Vázquez Montalbán, y menos relevante en los dos textos del dramaturgo José María Rodríguez Méndez, *Los teleadictos* (1971) y *Carta abierta a televisión española* (1973), los tres muy críticos con la televisión de entonces y punta de lanza de la deslegitimación social del medio entre escritores e intelectuales que habría de darse desde

⁸ Puede verse un resumen de lo tratado en este Coloquio en López Pacheco (1959) y José M.^a Castellet (1959).

los años finales del franquismo y durante la Transición hasta llegar a la actualidad.

Carmen Martín Gaite no apuntaba solo a la televisión, sino que lo hacía al conjunto de los medios, entre los que incluía, además de aquella otra, a la radio, la prensa y el cine. El centro de sus argumentos era el de considerar a la publicidad como un instrumento de manipulación de la mujer encaminado a mantener su rol tradicional que impedía cualquier atisbo de liberación, al crear un imaginario social que reafirmaba «los diques de contención para que nadie se desemande de los raíles del orden y la uniformidad» al tiempo que consolidaba la diferencia de los terrenos «de lo masculino y lo femenino, impidiendo cualquier visión nueva o liberadora del problema» (1965, 39). Porque lo que a la mujer se le inculcaba por medio de la publicidad era el discurso estereotipado de la sociedad patriarcal, el de que su personalidad e identidad radicaban en el deseo de gustar al hombre. Pero, al igual que ocurría con sus manifestaciones anteriores, aquí no hay un rechazo global de la televisión ni de sus contenidos, quizás porque a esas alturas eso no le inquietase mucho o porque todavía no se había producido un cuestionamiento más generalizado de ella como el que se daría más tarde. Tal vez eso, junto al desconocimiento de la técnica de escritura de guiones televisivos, explique el que ante la pregunta que se le formulaba a raíz de la emisión de *Entre visillos* en la *Novela* de TVE en 1974 sobre si le gustaría escribir una serie para la pequeña pantalla, se expresase con cierta cautela, si bien admitiendo que su primer contacto con la televisión la había dejado satisfecha: «Me parece que no. Ando en otras cosas. De todas formas, estoy muy contenta con mi actual experiencia» (Anónimo, 1974)⁹.

Su camino de Damasco lo encontró, sin embargo, un año después durante la retransmisión de las exequias y el entierro de

⁹ Menos reticente se había mostrado Ana M.^a Matute años antes, cuando la televisión estaba empezando y poco después de haber ganado el Premio Nadal con *Primera memoria*, al admitir que sí escribiría guiones para la televisión. Matute fue la primera entre todos los escritores españoles en participar en un concurso televisivo, el de *Adivine su vida*, de 1960 (Blanco, 1960, 16).

Franco; hecho del que dejaría constancia en uno de sus textos más innovadores, *El cuarto de atrás* (1978).

La televisión del bar de su barrio en la que ve las imágenes, igual de expectante que otra mucha gente, se convierte para ella en una bola de cristal imprevisible y provocadora de emociones: «Y cuando estaba pensando esto y mirando ya el televisor de otra manera, como si fuera una bola de cristal de donde pueden surgir agujeros y signos imprevistos, vi que la comitiva fúnebre llegaba al Valle de los Caídos y que aparecía en pantalla Carmencita Franco» (1982², 136). Esa imagen la traslada a su propia infancia, unida a la de la niña Carmencita Franco a la que había visto en Salamanca, de manera que, a través de ella y al igual que Alicia al cruzar el espejo, salta hacia un tiempo y una situación diferentes que le hace contemplar una realidad distinta a la de la propia Carmencita:

[...] Y ya me parecía emocionante verla seguir andando hacia el agujero donde iban a meter a aquel señor, que para ella era simplemente su padre, mientras que para el resto de los españoles había sido el motor trámoso y secreto de ese bloque de tiempo [...] Y, por supuesto, me había fugado por completo de ése en que estábamos, y de mi hija y de la amiga de mi hija, que se tomaban una cerveza en la barra, las veía allí con su pantalones vaqueros y me parecía imposible explicarles mi repentina emoción a la vista de Carmencita Franco, huérfana de ese padre sempiterno [...] Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo[...]; y entró el cortejo en la basílica y se volvió a ver la tumba abierta, «lo van a enterrar», pensaba, pero lo pensaba al margen de consideraciones políticas, preguntándome, más bien, cómo había sido ese bloque de tiempo, lo pensaba desde el punto de vista del escondite inglés, no sé si me entiende (*ibidem*, 137-138).

Las imágenes provocan en la espectadora Carmen Martín Gaite, además del surgimiento de nuevas emociones, la aparición de una identidad y un punto de vista doble, el de la adulta y el de la niña, pero una identidad que funde la historia individual con la colectiva del resto del pueblo español. Y es entonces cuando

emerge a partir de la televisión, además del recuerdo, la necesidad de relatar ese pasado: «Fue cuando me di cuenta de que yo, de esa época, lo sabía todo, subí a casa y me puse a tomar notas en un cuaderno» (*ibidem*, 138).

Capta la escritora uno de los mecanismos fundamentales de la escritura televisiva, el de la fluencia, el transcurrir de una cosa a la siguiente rompiendo todo tipo de fronteras, trátese del propio discurso de la representación (del reportaje a la ficción, de esta a las noticias, la publicidad o la retransmisión en directo, etc.), o, como en este caso, de las emociones particulares provocadas en el espectador gracias a su capacidad enunciadora de un *hic et nunc* históricos y en tiempo presente que espectaculariza las imágenes¹⁰. Aquí el testimonio de la retransmisión en directo da paso al transcurso del presente al pasado, de lo individual a lo colectivo, del recuerdo a la escritura, es decir, a otra realidad distinta a la de las imágenes.

En los años siguientes tuvo un contacto muy directo con la televisión. Fue entrevistada en dos de los programas culturales más relevantes de toda la historia del medio, varias veces en *Encuentros con las letras* (1979 y 1981) y otra en *A fondo* (1981), mientras que en 1983 lo mismo inauguraba en abril un nuevo programa de TVE, *Esta es mi tierra*, dedicado en este caso a Salamanca, que, en ese mismo mes, dialogaba con Francisco Nieva en *El arte de vivir*, y el mes siguiente intervenía con un texto escrito para la ocasión sobre la obra de Brueghel *El triunfo de la muerte* en el espacio *Mirar un cuadro*. Pero ese fue también el año en el que la serie *Teresa de Jesús*, escrita por ella y que en principio se pensó en titular como *Castillo interior*, fue rodada y montada, quedando lista para emitirse en marzo de 1984, una serie de la que ella dijo que «ha salido estupendamente» (C.S.J., 1983, 23); igual que habría de ocurrir con

¹⁰ Azorín en una época tan temprana como 1967 fue uno de los primeros en advertir esa fluencia y ruptura de fronteras que se daba en el discurso televisivo, pues en él «todo se mueve, se traslada, todo se sale de sí mismo como gestofronterizando su misma esencia. Estoy asombrado. Esto es fascinante. Esto es poliédrico. Y desperfilizador. Y bullente. Y vertiginoso» (Muñiz, 1977, 7).

la miniserie *Fragmentos de interior*, basada en su novela y escrita a la par con su director Francisco Abad, cuyo guion estaba terminado en el verano de 1983, se rodó a partir de octubre de ese año, y se emitió en abril de 1984.

Por eso sorprende la andanada que justamente en abril de 1983 lanzaba contra la televisión en el periódico *Diario16* con su artículo «La participación del lector». Si en 1977 admitía que «siempre es una minoría la gente que lee, y menos aún los que leen mis obras» (Mínguez, 1977, 38), ahora le endilgaba la responsabilidad de la pérdida de lectores al medio televisivo:

[...] Y la cultura audiovisual cuenta, para suplantar el reinado de la letra escrita, con la garantía de ofrecer unos resultados más rápidos y espectaculares, donde a nadie se le exige un esfuerzo de concentración. Basta con dar a un botón y ponerse a esperar la euforia más o menos discutible, pero siempre instantánea de la droga [...].

Deformados como estamos por el curso mecánico de abrir la televisión y padecer el primer programa que salga en la pantalla a entontecernos con unas siluetas cambiantes que no exigen más compromiso que el de dejarlas resbalar ante nuestros ojos soñolientos, hemos perdido mucha capacidad de atención y de participación verdaderas (Martín Gaite, 2006, 373-375).

Teniendo presente que siempre estuvo satisfecha de la recreación televisiva de sus obras y de las series en las que colaboró, quizá debamos apuntar el foco de estas palabras hacia otras direcciones. En 1982 la televisión era el medio más seguido de todos, contando con un potencial de casi veintiún millones de espectadores diarios, una cifra que series como *Dallas* o concursos del tipo *Un, dos, tres...responda otra vez*, sobrepasaban con creces. Tal consumo masivo que se había venido incrementando año tras año hizo que muchos intelectuales y escritores no viesen el bosque tras los árboles, es decir, que sus razonamientos sobre la televisión confundiesen el medio en general, sin más precisiones, con los productos realmente emitidos por él, cosa que no ocurría al opinar sobre la literatura. Es teniendo en cuenta ese clima bastante

generalizado de deslegitimación social como creo que deben interpretarse sus palabras¹¹. Quizá esta posición no sea tanto una cuestión de arrogancia elitista cuanto de falta de comprensión del propio ser televisivo, en el que lo relevante es una *dispositio* caracterizada por el flujo de atracciones diferentes —información, entretenimiento, ficciones, divulgación cultural, publicidad...— y por unas ficciones en las que la trama es lo más relevante, que no deben ser valoradas desde una dimensión estética y en función de lo que constituye el ser de la literatura (y del cine), la *elocutio* o, lo que es igual, la organización del discurso en torno a las calidades de un lenguaje apto para la narración y el pensamiento.

Una perspectiva distinta es la que adoptó en «T.V.=Tedium Vitae», de 1987. Sigue utilizando un tópico ya viejo a estas alturas cuando identifica al medio con una «droga rutinaria» o un «veneno» que teledirige las conciencias de la gente, y que ya venía por lo menos desde la época en que Vázquez Montalbán, *Cuadernos para el Diálogo*, la revista *Triunfo*, más tarde algunos críticos del diario *El País*, y otros muchos, arremetían habitualmente contra él, pero ahora con dos variantes, la de la visión nostálgica de una sociedad que desaparece, y con ella la conversación entre las gentes anulada por la irrupción de una televisión venida para «iniciar el allanamiento de los cuartos de estar y a desplazar de ellos cualquier conato de tertulia»¹², y la crítica de los noticiarios, de su puesta en escena desligada emocionalmente de lo que en ellos se contaba. Por eso, su

¹¹ Esa deslegitimación, aunque mucho más habitual y reiterada desde la segunda mitad de los años sesenta y durante la Transición, ya venía de lejos, como nos muestra Daniel Sueiro en su cuento «Al fondo del pozo», de principios de aquella década, en el que los escritores «puros» contemplaban con desprecio a los que trabajaban para la televisión.

¹² Recoge aquí la autora su vieja idea, ya expresada en su diálogo con Francisco Nieva en el programa antes citado de *El arte de vivir*, de 21 de abril de 1983, de responsabilizar al medio por haber acabado con el gusto por la conversación que tenía antes la gente: «yo me refiero a las casas donde a ciertas horas tú vas a visitar a un amigo para charlar con él y te dice «¡¡Chist!!, cállate, que estamos viendo el programa de tal». Bueno, pues yo creo que dándote a escoger tú prefieres estar hablando con un amigo, por lo menos yo».

conclusión no puede ser más pesimista: «La televisión, como indican sus propias siglas, se identifica con el tedio de vivir, sin participar en nada, con el hartazgo que produce lo narrado al peso, sin pasión, sin preámbulos ni pausas» (2007, 189-191).

Así, entre vaivenes y contradicciones, habría de moverse siempre con respecto a aquella televisión, de la que no acabó de entender del todo su significación cultural pero a la que aportó durante el franquismo, y aún después, un conjunto de creaciones capaces de introducir la novedad y la disidencia en medio del conformismo imperante. De ahí que la relevancia de la autora en la cultura española de la segunda mitad del siglo XX deba hacerse extensible también, aunque en menor medida, a su papel en la televisión.

Carmen Martín Gaite en la bola de cristal. Recreaciones

Entre visillos

Cuando a la escritora la llaman de RTVE en noviembre de 1973 para recrear su novela *Entre visillos*, Rafael Orbe Cano es el Director General de la misma y Joaquín Bordiu el director de TVE, los dos dependientes del Ministerio de Información y Turismo a cuyo frente estaba entonces Fernando Liñán y Zofío. Ambos dirigentes del medio se manifestaron favorables a potenciar el espacio *Novela*.

Con la *Novela* de sobremesa y de noche, el programa literario más emblemático de la primera cadena junto al del teatro, se había pretendido suscitar el interés por este género en un público masivo que apenas leía este tipo de ficciones cuando la televisión apareció en España, pero que gustaba de la serialidad del folletín y de la radio que este espacio adoptó como propio, aunque la monotonía y el hecho de utilizar un formato y una puesta en escena semejantes a los del teleteatro, del que apenas se distinguía, incapaz de competir con la modernidad, agilidad, y adecuación al medio de los telefilmes norteamericanos entonces dominantes, no

ayudó a consolidarlo entre la audiencia desde la segunda mitad de la década de los sesenta, más allá del éxito puntual de ciertas novelas. La monotonía, su principal enemigo, estuvo motivada por su marcada preferencia hacia los novelistas extranjeros del siglo XIX, por la reiteración en el tratamiento de los asuntos, casi siempre conflictos íntimos de tipo amoroso y universos familiares, y por la ausencia de problemas contemporáneos¹³. Eso explica en parte que en los últimos años del franquismo no solo se redujese el número de novelas producidas en cada temporada, sino también que su horario de emisión se retrasase progresivamente desde las 21h hasta las 20:30h para acabar en las 20:00h, debido al descenso del interés de los espectadores.

Para conocer cuál era el estado real del programa, la revista *Tele/Radio*, portavoz de TVE, entrevistaba a un grupo de escritores en abril de 1973. Su actitud se mostraba mayoritariamente favorable a la recreación de novelas por la televisión, pues para varios de ellos eso inducía a la lectura y favorecía las ventas, pero alguno, como Jesús Torbado, apuntaba hacia el problema principal: «Por otro lado, nuestra televisión es muy reacia a ofrecer novelas de autores españoles vivos» (Encuesta, 1973, 40-42)¹⁴. Era lo que desde hacía algún tiempo se venía criticando por muchos y que continuaría desde foros muy seguidos por los sectores progresistas de entonces, como el suplemento cultural del diario *Informaciones*, en el que el periodista Pablo Corbalán, antiguo miembro de la redacción de *Triunfo*, reincidía en lo que a estas alturas constituía un lugar común de la crítica: las novelas eran «osamentas argumentales sin significación», solo atentas a los escritores extranjeros del siglo XIX y desentendidas de los autores españoles que tratasen asuntos del presente, entre los que incluía a

¹³ Para lo relacionado con este programa puede verse, además de a Fernández (2014), a Calvo Carilla y a Ansón (2010, 205-230 y 363-365, respectivamente).

¹⁴ La encuesta llevaba el título de «Los novelistas examinan “Novela”», y en ella participaron Miguel Delibes, Ignacio Agustí, Alejandro Núñez Alonso, Ana M.^a Matute, Luis Romero, Francisco Umbral, José M.^a Carrascal, Jesús Torbado, Rodrigo Rubio, Juan Antonio Zunzunegui y Ramón Solís.

los realistas del XIX, los de la Generación del 98, y algunos de posguerra, Delibes y Aldecoa, entre ellos (1973, 16).

Así estaban las cosas cuando en TVE se decidió que *Entre visillos* podría servir para el blanqueamiento de aquel vejestorio. Porque la novela cumplía con los requisitos tradicionales de presentar conflictos íntimos de tipo amoroso y universos familiares, era obra de una mujer, como ocurría con tantas de las recreaciones hechas hasta entonces, estaba destinada a aquel público mayoritariamente femenino que, según los dirigentes de TVE, seguía el programa, y, lo más importante de todo, trataba de una época, la de los años cuarenta, que se consideraba ya muy lejana por los responsables del medio televisivo, y, por tanto, de una recreación sin ningún peligro aparente.

Carlos Muñiz, dramaturgo, autor de muchos guiones televisivos y compañero de generación de Carmen Martín Gaite, certificaba la novedad del producto en *Tele/Radio*: «Para mí es un acierto la elección de *Entre visillos* como punta de lanza para iniciar un nuevo derrotero del espacio *Novela* hacia una problemática de hoy y a la presentación de unos autores netamente contemporáneos» (1974, 10); mientras que el crítico Enrique del Corral, «Viriato», titulaba su crónica televisiva de la madrileña *Hoja del lunes* como «Por fin, una novela en *Novela*», que justificaba diciendo «Rota, en hora buena, al menos temporalmente, la obsesión «pelucona» y «casaquil» dominante en *Novela*, la obra de Martín Gaite trae a la antena un vaho entrañable de realidad física, geográfica e incluso geopolítica de la España posbética que inicia la crisis de la juventud» (1974b, 35). En realidad, la recreación de la novela fue flor de un día, pues las que la sucedieron, si exceptuamos *Las mentiras*, de Hermógenes Sáinz, y *Tierra para morir*, de Ángel M.^a de Lera, poco aportaron a aquel deseo de cambio latente en espectadores, realizadores y críticos.

Todas esa novelas, *Entre visillos* y las demás, fueron programadas, como ya se dijo, a finales de 1973, antes de la llegada en enero de 1974 de Pío Cabanillas al Ministerio de Información y Turismo y de Juan José Rosón a la Dirección General de RTVE, quienes insuflaron nuevos aires liberales y una mayor apertura

tanto en los informativos como en la ficción. Quizá entre quienes la programaron en 1973 y quienes la emitieron en 1974 había una diferencia. Si para los primeros la novela no suponía ningún riesgo porque aquella era una España ya superada; para los segundos se convertía en una estrategia de política cultural que denunciaba lo que se debía dejar atrás para encaminarse hacia un futuro más democrático (Mejón y Palacio, 2022, 175).

Su realización se le encargó a Miguel Picazo, que fue una razón importante para que la autora accediese a su recreación televisiva, y del guion se encargó Esmeralda Adam, asesorada por la propia Martín Gaite¹⁵. El primero, aunque era el autor de uno de los filmes más importantes del cine español como *La tía Tula*, no había hecho a esas alturas muchos trabajos para la primera cadena (alguna novela, algún *Estudio 1*, varios capítulos de *Crónicas de un pueblo* y otros trabajos menores), sino más bien para la segunda, especialmente en programas como *Ficciones*, *Hora 11*, y otros semejantes, destinados a una audiencia minoritaria, de carácter más experimental y sobre autores contemporáneos que no solían aparecer en la cadena principal. Se había incorporado a TVE en 1968 con la realización de un relato de Unamuno, *Soledad*, para la primera temporada de *Cuentos y Leyendas*, y a lo largo de su trayectoria televisiva tendría varios problemas con la censura, lo que le había dado a sus relatos una cierta aureola de «malditismo»¹⁶.

¹⁵ De esta su primera experiencia televisiva decía lo siguiente: «En el pasado noviembre [se refiere al de 1973] me pidieron la novela y mis dudas quedaron disipadas al saber que Miguel Picazo sería el realizador. Aunque no le conocía personalmente, había visto su magnífica película *La tía Tula*, y era consciente de su sensibilidad y buen hacer» (Anónimo, 1974). En 1983, a raíz de la reemisión de la novela por la segunda cadena en el mes de febrero, comentaba que «Cuando vuelva a verla ahora podré valorarla más ajustadamente, pero lo que recuerdo de ella me gustó. Miguel Picazo hizo un buen trabajo y Esmeralda Adams [sic], la adaptadora, no tuvo muchas dificultades por lo que ya he dicho y porque la asesré todo lo que pude. Exceptuando *Fragmentos de interior*, se trata de mi novela más adecuada para el cine y la televisión» (C.S.J., 1983, 28).

¹⁶ Solo dos ejemplos, el de la corrosiva combinación de religión y delito de su versión de *Rinconete y Cortadillo* (*Hora 11*, 1971), desmochada en gran parte por los censores; y el de la mezcla de estupro, prostitución y suicidio, que se daba en *Sombras suele vestir*, del escritor argentino José Bianco (*Meridiano 71 Oeste*, 1973),

En cuanto a Esmeralda Adam, actriz y guionista, tanto de cine como de teatro y televisión, había participado con papeles secundarios en los filmes *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963) y *La tía Tula* (Picazo, 1964), y en 1974 sería la coguionista de una de las películas españolas más vitriólicas contra la institución matrimonial, *Duerme, duerme, mi amor* (Francisco Regueiro, 1975); posteriormente escribiría para TVE los guiones de varios programas de la serie *Original*, y de algunas novelas en los primeros años de la Transición (*Papá Goriot*, de Balzac, 1976; *Almudena o historia de viejos personajes*, de Ramón Ledesma Miranda, 1977). Con esos miembros la recreación de *Entre visillos* no podía ser inocente ni literal.

La versión televisiva consta de quince capítulos, frente a los dieciocho de la novela, rodados a principios de febrero y emitidos con periodicidad diaria entre el 25 de ese mes y el quince de marzo de 1974 a las 20:00 horas¹⁷. Sin duda supuso un importante esfuerzo de producción. A pesar del rodaje en plató y sin exteriores, los más de cuarenta actores que aparecen, con doce o trece personajes principales debido al protagonismo múltiple del texto de origen, y las varias escenas del casino con abundante figuración y grabaciones en vivo con orquesta y cantantes, no solo implicaban una adecuada producción, sino también dificultades en el momento de grabar las escenas del casino debido a la gran cantidad de personajes que allí se movían; problemas que fueron solventados con habilidad en la realización¹⁸.

Idéntica destreza es la que se observa en el producto final al sortear los problemas que la recreación podía ofrecer por tratarse de una época muy próxima a la de los espectadores, como la propia autora confesaba con motivo de esta versión: «Creo que

emitidas las dos, naturalmente, en la segunda cadena para que no fuesen vistas por casi nadie.

¹⁷ La novela puede verse completa en la página web de RTVE: <https://www.rtve.es/play/videos/entre-visillos/>

¹⁸ Quizá uno de los pocos errores en cuanto al reparto fue la elección de Victoria Vera para el papel de Gertru. Es difícil de aceptar que sea unos meses menor que Inma de Santis (la Natalia de la novela), a la que en la vida real llevaba unos cuantos años, algo que la labor de maquillaje no puede disimular.

describe un contexto histórico que muchas de las personas que viven ahora han vivido y conocen. Y que todavía subsisten —no todos, claro— problemas que yo describo» (Santís, 1974, 39). Y esto porque pretendía transcribir la vida provinciana de posguerra, cuyo mayor acierto consistía, según ella, «en los tipos femeninos de muchachas casaderas, en su lenguaje y en sus escasos horizontes de liberación. Especialmente, los tipos de Elvira y Natalia creo que están muy bien logrados, y que en ninguna de mis narraciones posteriores he conseguido superarlos» (Viriato, 1974a, 31). Efectivamente, esas mujeres forman un colectivo sometido a unos usos normativos de noviazgo, matrimonio y maternidad, cada uno con sus ritos, según lo preceptuado por el ideal femenino del nacionalcatolicismo que la Sección Femenina se encargaba de difundir; atrapadas «en una forma de sentimentalidad que las condena a esperar a que el novio se coloque, al sufrimiento masoquista, la admiración del hacer ajeno y la negación de su propio deseo» (Peña Ardid, 2011, 359); situación de la que buscan evadirse a través del cine y las canciones populares, pero de la que solo podrán escapar yéndose en tren, como hace Julia y quizá en el futuro su hermana Natalia. En definitiva, un microcosmos cerrado y asfixiante, con figuras de autoridad representadas por padres, tíos, madres, curas y maridos, que impiden cualquier atisbo de libertad que pueda llegar de fuera, y que aquí encarna el personaje de Pablo Klein (el actor Fernando Hilbeck). Una metáfora, en suma, de la España del nacionalcatolicismo (no falta intención en las palabras de Elvira en el capítulo octavo cuando dice «Todo sigue igual ahí afuera»).

Es en la vigencia del contenido de la novela todavía en 1974, en el protagonismo colectivo de las muchachas casaderas y en la pulsión —y represión— sexual latente, aunque oculta, del texto de partida, en donde guionista y realizador meten el bisturí para hacer una historia del presente más próxima al espectador de 1974 sin apartarse de la linealidad del discurso novelístico, y también una narración televisiva novedosa.

Varios de los cambios con respecto a la novela son de tipo operacional y propios de cualquier recreación en cuanto que

afectan a la simplificación de la historia (supresión de escenas, de diálogos, o cambios de lugar de ambos, eliminación de acontecimientos y de personajes, refundición de capítulos, traslación del texto del narrador en tercera persona de la novela a la voz en *off* de Pablo Klein...), o a las normas de producción de TVE, como el rodaje en plató y no en exteriores, la reducción de las escenas que transcurrían al aire libre en la novela y que, salvo unas pocas que reproducen mediante decorados el parque al lado del río o las calles de la ciudad provinciana, ahora son sustituidas por espacios cerrados. Ejemplos del buen hacer del realizador fueron el cuidado en la ambientación —por ejemplo, esas vajillas de casa burguesa española cuyo conocido nombre, el de La Cartuja, se puede deducir de las imágenes—, el detallismo de los objetos a los que la cámara se acerca en primer plano y representan la libertad frente al encierro (la estilográfica y el diario de Natalia, las escaleras que dan a la calle frente a las omnipresentes ventanas con visillos), y las diferentes funciones de los espejos, los cuales nos hablan de los personajes (el del tocador de una Elvira en busca de su identidad en el capítulo noveno, frente al de la habitación de Natalia que en el capítulo catorce la muestra escribiendo y mediante una panorámica la acoge y acompaña con afecto en su quehacer).

Pero lo que más nos interesa son las varias operaciones de su puesta en escena que la acercaban al presente y señalaban las fisuras del discurso nacionalcatólico.

En primer lugar, el tiempo en el que transcurre la acción no se limita al de la posguerra, sino que se alarga de modo anacrónico hasta el desarrollismo de los años sesenta; un tiempo que viene marcado por canciones y películas: el cartel de *El destino se disculpa* en el capítulo segundo, filme de Sáenz de Heredia, sitúa la acción en 1945; en el capítulo cuarto, Rosa canta en el Casino la canción «Amado mío», de la película *Gilda*, estrenada en España en 1947, y «La caravana», del republicano represaliado y cantante de éxito Jorge Sepúlveda, del año 1950; y cuando Rosa y Pablo Klein se despiden en el café de la estación, en el capítulo séptimo, suena «Luna de miel» de Gloria Lasso, de 1959, mientras al fondo se ve el

cartel de un filme mejicano de 1962, *El jinete enmascarado*. Además, el comportamiento de Julia al confesarse ante el cura en el capítulo quinto no del deseo sentido hacia su novio Miguel como en la novela, sino de la falta de entendimiento con su familia, y el de Elvira al dejar que Klein la acaricie para después besarse ambos con pasión en el capítulo noveno, se distancian de la novela al alejarse de lo que en los años setenta sería considerado como una actitud timorata en la mujer y mostrarse, en el caso de Elvira, próxima a un talante amoroso más desprejuiciado y propio de esos años. Por último, el omnipresente retrato de Franco y José Antonio, con el crucifijo en medio, en lo alto de la pared del aula del instituto en donde Klein imparte la clase de alemán, desde el capítulo doce en adelante, tampoco tiene que ver con la novela, a la que ahora se la dota de un contenido más político, y sí con la idea de una España que desde el pasado llega al presente del espectador presidida siempre por la misma figura y responsable final de la mortaja social de esa sociedad.

La segunda operación está vinculada con una de las novedades que la recreación aportaba al espacio en el que se emitió, el de la novela nocturna. Por primera vez en este programa el protagonismo colectivo del grupo de mujeres dejaba ver la intimidad y el pensamiento de cada una de ellas, diferenciando a unas de otras y deteniéndose en la identidad propia más allá de estereotipos y prejuicios¹⁹. Desde las más acordes con la norma establecida, y vigilantes de que se cumpla, como Mercedes, Isabel, Goyita y Gertru, o las que perteneciendo al mismo ámbito acaban rebelándose como Julia y Natalia, hasta las que, viniendo de fuera, como Marisol y la cantante Rosa, mantienen una actitud más libre

¹⁹ Miguel Picazo veía la principal riqueza de la novela precisamente en eso, «en la acertada gama de personajes femeninos que incurren en la trama, y que cada uno presenta una problemática, unos sentimientos muy completos. Es una gran aproximación a una época todavía muy cercana, y bajo cuya influencia vivimos todos los que actualmente somos adultos» (*«Novela para tres semanas»*, 1974, 11). Una visión más desprejuiciada de la mujer, atenta a su propia identidad y a la realidad española de entonces, se venía dando, sin embargo, desde bastante antes en muchas de las series de Jaime de Armiñán, caso de *Tres eran tres* (1972-1973), la más próxima en el tiempo a *Entre visillos*.

en cuanto a su actitud vital y la expresión de sus sentimientos, en pocas ocasiones se había visto tal riqueza de comportamientos. Todo ello, sin embargo, ya estaba presente en la novela de Martín Gaite, igual a lo ocurrido con los varones, con la excepción de Pablo Klein, partícipes de una mentalidad tradicional que ve en la mujer de su clase social a la novia, a la esposa, y a la madre.

Lo que sí estaba latente en la novela, era la pulsión sexual entre los personajes que aquí se visibiliza de modo sutil en las relaciones de Klein con Rosa y con Elvira, aun a riesgo de hacerle perder cierta complejidad a esta última. Es en lo que ella dice y piensa de su relación con Klein, o en lo que este manifiesta acerca de la misma, cuando se introducen varios fragmentos de texto que no estaban en la novela original, y, en aras de la visibilidad de los sentimientos de ambos, cuando la realización de Picazo se muestra más novedosa.

La versión televisiva cambia la identidad sexual de Teresa, la hermana de Yoni, que pasa de ser la lesbiana de la novela a la anfitriona heterosexual de los guateques de su hermano, en uno de los cuales, por cierto, aparece como un personaje más por primera vez en TVE la autora de una novela original²⁰. Pero también va más allá que la novela en la relación de Pablo Klein con Rosa, la cantante del Casino, cuya intimidad sexual se hace visible en el capítulo séptimo cuando ella le lleva el desayuno a la habitación mientras él la recibe en la cama y en pijama, y más tarde al despedirse en la cafetería de la estación —mientras suena la canción «Luna de miel»— cuando se besan en un primer plano. Una relación que será confirmada en la discusión de Klein con Elvira en el capítulo final, contrariamente a la novela, al suprimirse

²⁰ En el capítulo undécimo Carmen Martín Gaite se interpreta a sí misma. Ante la pregunta de Isabel sobre su presencia en la fiesta, dice Emilio: «Es Carmen, una amiga fantasma de Teresa. Creo que se las da de escritora [...] Está medio alcoholizada», a lo que aquella responde: «¡Jesús! ¡Qué horror!». También el realizador Miguel Picazo se introducía en el capítulo quinto como el personaje del cura que confiesa a Julia.

aquel fragmento del texto original en el que el primero desmentía dicha relación²¹.

Ese discurso elíptico de decir las cosas pero sin decirlas directamente alcanza su mayor grado de sutileza precisamente en el deseo que sienten el uno por el otro Klein y Elvira. Si en la novela esto no era tan explícito en Elvira, a partir de los capítulos que van del sexto al noveno de la versión televisiva se hace evidente gracias a la realización de Picazo. En el sexto —que se corresponde con el octavo de la novela de partida—, Klein lee la carta de Elvira en paralelo a su escritura, pues aunque esta ha sido anterior, Picazo presenta las dos acciones de forma simultánea, en campos visuales diferentes pero como si fuesen contiguos y próximos, con ambos personajes moviéndose por la habitación, tumbándose en la cama y, mediante el *raccord* de mirada de Elvira, como si esta estuviese contemplando a Klein en la habitación de su pensión. El paralelismo de las acciones de ambos subraya lo que la carta decía de que «nos parecíamos en muchas cosas y que podíamos tener una amistad distinta de cualquier otra». Ese tipo de paralelismos temporalmente anacrónicos de la acción, usados en ocasiones por el cine clásico, y el final, no se sabe si propio de la imaginación de Elvira o real, no se daba apenas en las novelas televisivas, y supone una realización muy novedosa.

Al término del capítulo séptimo —el décimo de la novela—, Elvira en su habitación interpela a su padre muerto con unas palabras que no están en el texto de Martín Gaite: «Papá, cuánto te necesito. Quisiera ver de nuevo a tu amigo. ¡Cuánto me gusta tu amigo, papá! ¡Si pudiera verme con él! Hablando los dos juntos me sentiría menos sola. ¡Por favor, papá, haz que venga, haz que me escriba!». Esto enlaza con el inicio del octavo —décimo de la novela de partida—, de nuevo en la habitación de Elvira, con ella tumbada en la cama y con una combinación como única prenda de

²¹ En esa discusión de la novela Klein le reprocha a Elvira que «No eres como ella [como Rosa] Ella estuvo en mi cuarto muchas veces y yo en el suyo, pero no era como tú. Era directa y sincera. Si hubiera querido acostarse conmigo, me lo habría dicho» (1983⁴, 258). En la versión de TVE se suprime la última frase («Si hubiera querido acostarse conmigo...»), prueba de que sí lo hizo.

vestuario, hablando consigo misma y con unas palabras de inicio que no son de Martín Gaite: «Hoy tampoco ha llamado, tampoco ha venido. Me asfixio en esta casa. ¡Qué horrible olor a cerrado! [...] Todo sigue igual ahí afuera [...].» Asistimos a la desnudez de Elvira, metafóricamente mostrada por la enagua que le cubre el cuerpo, que manifiesta lo que siente por Klein y que está fuera de la norma social, su deseo hacia él. El realizador utiliza aquí, posiblemente, la referencia a un filme norteamericano cuya proyección en España fue bastante controvertida cuando se estrenó en 1959, y que llevó a la supresión de parte del título original, *La gata sobre el tejado de zinc*, en la que el personaje de Liz Taylor, que en el cartel anunciador de la película aparecía en ropa interior, con una combinación muy insinuante, y agarrada a los barrotes de su cama, mostraba su deseo hacia un marido homosexual, interpretado por Paul Newman, que la rechazaba; todo ello con una iconografía semejante a la de la recreación televisiva, pues también aquí una mujer con la misma prenda que la de la actriz norteamericana, la Elvira interpretada por Charo López²², se levanta del lecho, pasea por la habitación y recorre los barrotes de la cama con sus manos mientras piensa en Klein. Cuando después de su monólogo llegue su pretendiente Emilio, ella se pone la bata que cubre su desnudez, es decir, se coloca la máscara social que oculta sus sentimientos. Todo ese deseo culmina en el capítulo noveno —undécimo de la novela original— en el que Elvira es acariciada por Klein, se besan y acabarán discutiendo. Al irse Klein, ella queda frente al espejo de su tocador y observamos su rostro bajo tres perspectivas, fragmentado entre varias identidades y encerrada en sus dudas, mientras escuchamos la voz en off de Klein superpuesta sobre esa imagen muda del rostro: «En la calle decidí que era mejor no volver a verla. Eché a andar sin saber hacia dónde...». La distancia entre ambos, curiosamente, se muestra mediante un procedimiento parecido al

²² Uno de los primeros papeles de Charo López en TVE lo tuvo en un *Estudio 1* dirigido precisamente por Miguel Picazo, *Bodas de cobre*, de Joan Oliver (11 de febrero de 1972). A partir de entonces fue una actriz muy requerida y habitual en casi todos los dramáticos (*Estudio 1, Novela, Ficciones y Hora 11*).

del capítulo sexto con la voz superpuesta sobre la imagen, pero aquí Elvira solo se contempla a sí misma en el espejo y Klein no lee con agrado las palabras de aquella sino que se ha molestado con ellas. Este desarrollo de los acontecimientos no está en Martín Gaite y es otro de los hallazgos de Picazo, que a la altura de 1974 enseña lo que el nacionalcatolicismo procuraba ocultar en la televisión, que la mujer también tenía deseos a pesar del luto y de un pretendiente opositor a Notarías.

Sin embargo, y a pesar de esa cuidadosa realización, en el capítulo final se rompe la coherencia del personaje de Elvira y se le hace perder la complejidad que tenía tanto en la novela como en la versión de TVE. La escena del capítulo dieciocho en la que ella quiere subir a la habitación de Klein después de acompañarlo hasta la pensión está justificada en Martín Gaite porque Elvira lo sigue queriendo y pretende ser sincera en sus sentimientos. También él sigue deseándola, como se ve en el capítulo anterior al del final; solo se interpone la buena amistad que mantiene con Emilio, que es la treta utilizada por la autora para que al final Klein se niegue a que suba con él y la trate con cierta violencia. Pero en la versión televisiva, por si la nueva situación de la chica con Emilio no bastase (un noviazgo firmemente establecido que acabará en matrimonio), la voz en *off* de Klein añade un nuevo elemento que no aparecía en el texto original: «Estaba un poco bebida y me daba preocupación con su actitud forzadamente frívola. Me encontraba a disgusto a su lado. Toda mi breve historia con ella casi la había olvidado. Era para mí un episodio concluido, imaginario». Según esto, solo una chica «bebida y frívola» podría comportarse así, cosa que evidentemente no hubiera hecho estando sobria, al tratarse de una novia formalmente prometida en matrimonio, casi esposa de Emilio, y muy diferente de mujeres como Rosa la cantante. ¿Tuvo algo que ver la censura televisiva en impedir ese casi adulterio de Elvira producido aunque no fuese más que con el pensamiento, convirtiéndola en borracha y frívola? En cualquier caso, la versión de TVE se muestra en este aspecto mucho más cauta y conservadora que la novela de partida.

El balneario

Si con *Entre visillos* se había pretendido revitalizar la *Novela de noche*, *El balneario*²³ inauguró un nuevo espacio de la segunda cadena, *Escritores de hoy*, nacido durante la gestión de Juan José Rosón al frente de RTVE. Sorprende, sin embargo, que ni la autora ni ninguno de los entrevistadores de los varios programas de TVE en los que aquella intervino como invitada, se hubiesen referido nunca a esta versión televisiva, que sin duda merece una atención mucho mayor que la que ha tenido, incluso por parte de los investigadores de su obra e historiadores de los medios.

El de *Escritores de hoy* fue un caso bastante singular y casi excepcional en aquella televisión, al ser recreadas obras de autores del presente, practicantes de una literatura al margen de lo comercial, en algunos casos bastante innovadora en sus aspectos formales, y con la notable presencia de quienes habían padecido el exilio por su pasado antifranquista, si bien con el contrapeso de dos escritores procedentes del bando azul. Así, desde el 11 de diciembre de 1974 al 29 de enero de 1975, en programas de algo menos de media hora, a partir de las 22:00 o las 23:00 horas, según los casos, pudieron verse, además de la obra antedicha, los relatos «Orbiter Dictum» (Juan Benet), «La fotografía de aniversario» (Ramón J. Sender) «Hombre de iniciales» (Manuel Andújar), «La asegurada» (Rafael Dieste), «Fiesta Mayor» (Llorenç Villalonga), «La instancia» (Rafael García Serrano), y «Milagro en Santa Olaya» (de la bastante habitual en televisión y antigua represaliada Dolores Medio).

El balneario se programó a las 22:00 horas del 11 de diciembre de 1974, con una duración de poco más de veintinueve minutos y no se volvió a emitir nunca por TVE. Fue dirigida por

²³ Así como a *Entre visillos* puede accederse a través de la página web de RTVE, con *El balneario* esto no es posible debido a que el medio televisivo no tiene los derechos para que pueda ser vista en dicha página. Una copia de este programa me fue facilitada por la Unidad Acceso y Valorización-Fondo Documental RTVE, a la que agradezco tal atención.

Mercè Vilaret en los Estudios Miramar de Barcelona, con guion de José Miguel Hernán y con Alicia Hermida y Víctor Valverde en los papeles principales de Matilde y Carlos. Si Vilaret es una de las realizadoras pioneras de RTVE, igual que Pilar Miró o Josefina Molina, en cuyos estudios barceloneses había dirigido varias obras para el programa *Ficciones* antes de enfrentarse con este texto, José Miguel Hernán era un habitual de la segunda cadena que había trabajado para *Hora 11*, *Ficciones* y *Narraciones*, aunque también fue el guionista de alguna novela y de series de la primera, como *La tía de Ambrosio* (1971), y habría de serlo igualmente de otro de los relatos de *Escritores de hoy*, «La asegurada». El perfil de ambos se ajustaba perfectamente, pues, al carácter experimental que tenían gran parte de las ficciones del UHF, y que es lo más característico de esta recreación.

La historia es la de una pareja de mediana edad, Matilde y Carlos, que llegan a un balneario en donde la gente, según cree la mujer, no deja de prestarles atención porque tal vez los conocen, y en el que Carlos acaba desapareciendo porque se ha ido a un viejo molino derruido que existe en las inmediaciones de ese balneario, en el cual hubo muchos muertos en tiempos de una guerra lejana. Todo eso hace que Matilde sea presa de intensos miedos y temores cuando queda sola en su habitación, hasta que el botones del establecimiento al oírla gritar la despierta de esa extraña pesadilla. Más tarde sus amigas la llaman para que se reúna con ellas. La mujer se acicala y abandona la habitación.

Es la misma historia del texto de partida, en la que apenas hay cambios ni en el argumento, ni en el punto de vista —ya que es Matilde quien narra en primera persona—, ni en los diálogos, ni en el tono críptico y kafkiano que lo impregna (¿quién es Carlos y qué relación tienen?, ¿desea suicidarse en el viejo molino?, ¿por qué?, ¿existe realmente o es una invención de ella?). Se reduce bastante, eso sí, toda la descripción de la llegada de la pareja al balneario antes de la entrada en su habitación —resumida en el plano-secuencia inicial con el rostro de Matilde narrando frente a la cámara—, y también el recorrido mental que ella hace a lo largo de varias páginas, cuando, reclinada en el alféizar de la ventana de su

habitación, piensa en las gentes y las costumbres de ese recinto de la burguesía, a la que ella pertenece y en donde se hace siempre lo mismo; rutina que en la recreación se resume con las frases de la propia novela dichas por ella («Como ayer. Y como anteayer. Y como mañana», 1977, 59). Hasta en la *dispositio* de la recreación televisiva se respeta la distribución del relato, unos dos tercios aproximadamente de los veintinueve minutos que dura en total dedicados a la pesadilla, y un tercio a la realidad de todos los días. Tan solo se cambia de lugar la referencia al molino y la guerra («Ese molino está incendiado en una guerra. Es muy viejo, sin duda. En una antigua guerra», 1977, 18) que ahora se sitúa estratégicamente en el centro de la narración, en el minuto catorce, apuntando quizá con ello a la causa última de esos miedos del personaje femenino; y, además, se suprime la mención a la soledad de Matilde que se da al final de la novela («Y de pronto, Dios mío, ¿por qué siente su vida tan mezquina y vacía, por qué se ve tan sola, tan espantosamente sola?», 1977, 70), probablemente porque lo que aquí se dirime no es tanto una cuestión de desarraigo existencial en la línea de lo que acontecía en ciertas novelas de los primeros años cincuenta, fecha de su publicación, sino la posibilidad de liberación de la señorita Matilde de todas esas sujeciones, más acorde con las preocupaciones de los años setenta: rutina, condicionamientos derivados de su identidad burguesa²⁴ y dependencia de ese Carlos de su sueño; un sueño nacido del deseo de romper las ataduras con una vida con la que se siente en conflicto.

Un cambio fundamental es la ampliación intencionada del final de la novela, en la que si esta termina con ella saliendo de la habitación sin más («Cuelga la bata en el perchero que hay a los

²⁴ Tanto en la novela como en el relato televisivo se citan los varios apellidos de la señorita Matilde que retratan su condición burguesa. A título de curiosidad cabe señalar que Carmen Martín Gaite podía competir en apellidos con la señorita Matilde bastándole únicamente con los de su tatarabuela materna, Francisca Javiera García Armero, de ascendencia doblemente hidalga (y cuyo nombre de pila habría de heredar el abuelo de la escritora, Francisco Javier Gaite Lloves): García Lugín y Valle, Domínguez y Bermúdez Seoane, Armero de Cores, y Baliñas de Miranda Gómez y Barros.

pies de la cama. Luego sale del cuarto y cierra la puerta con llave», 1977, 70), en la recreación de TVE la vemos andando con resolución y seguridad por el pasillo del balneario, sin aquellos titubeos e inseguridades que en ese mismo pasillo tenía cuando, durante el sueño, preguntaba por Carlos a otros personajes. Al final queda la foto fija de ese pasillo como protagonista mientras pasan los títulos de crédito. ¿Metáfora de un camino vital que la señorita Matilde ha de recorrer para liberarse de esa otra identidad dependiente de las decisiones de otros? Quizá algo de esto puede verse también en la recurrencia del espejo del cuarto de baño, pues cuando Carlos se arregla ante él antes de marcharse, ella lo mira con arrobo, pero, cuando ya despierta y sin varón alguno a su lado, se arregla para acudir a la cita con sus amigas es ella la que se ve interpelada por su propia imagen en el espejo, por su identidad independiente de cualquier otra figura.

Así, la habitación, los dos espejos que hay en ella y el pasillo pasan de ser espacios y objetos localizables geográficamente a ser espacios emocionales: lo cerrado de un mundo interior lleno de miedos, frente a esa otra identidad de Matilde que va surgiendo en los espejos y eclosiona en su caminar decidido por el pasillo, el de otra mujer diferente a la del principio. Esto, unido a la abundancia de primeros planos de su rostro que transmiten sus emociones mientras se escucha su voz en *off* sobre la imagen, dibuja los cambios que se van produciendo en ella desde su primera aparición en pantalla al inicio del relato, cuando la irrupción sorpresiva de un primer plano de su rostro con fondo negro interpela directamente al espectador como emergiendo del sueño de la noche mientras pasan los títulos del principio. Tal ruptura de la cuarta pared televisiva, con el rostro de Matilde en un plano-secuencia de cerca de cuatro minutos de duración, junto a algún que otro desencuadre, y el papel del fuera de campo que el espectador no ve cuando Matilde contempla los fantasmas de los ahogados cerca del molino, todo muy próximo al experimentalismo de los nuevos cines de los años sesenta, no son un recurso gratuito sino la realización precisa e inteligente de Mercè Vilaret al afrontar una historia con mezcla de varios tonos y

géneros (lo fantástico, el terror y el suspense dentro de lo cotidiano) en la que una mujer trata de encontrar una identidad propia que la aleje de pesadillas y ataduras.

Bibliografía

ANÓNIMO. (1969) «Página poética». *Noroeste*. (Colegio Menor «Eijo Garay») 34. s.p.

ANÓNIMO. (1974) «Una actriz llamada Carmen Martín Gaite». *Pueblo/Tele-Pueblo*. 9 de marzo.

ANSÓN, Antonio. (2010) «Novela (1973-1983)». *Telervisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. Antonio Ansón et al. (eds.). Zaragoza. Institución Fernando el Católico. 363-365.

BLANCO, M.^a del Carmen. (1960) «Los escritores en TVE. Ana M.^a Matute. José M.^a Gironella». *Tele/Radio*. 121. 18 al 24 de abril. 14-18.

CALVO CARILLA, José Luis. (2010) «Contextos discursivos audiovisuales de la novela española de la Transición». *Telervisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)*. 205-230.

CASTELLET, José M.^a. (1959) «El Primer Coloquio Internacional sobre Novela». *Ínsula*. 152-153. Julio-agosto. 19 y 32.

CORBALÁN, Pablo. (1973) «Escritores y tiempo pasado en la “tele”». *Informaciones* (Suplemento «Informaciones de las Artes y las Letras»). 28 de junio. 16.

C.S.J. (1983) «Carmen Martín Gaite “de moda”». *Pueblo/Tele-Pueblo*. 8 de enero. 28.

«Encuesta. Los novelistas examinan *Novela*» (1973). *Tele/Radio*. 799. 16 al 22 de abril. 40-42.

DEL CORRAL, Enrique («Viriato»). (1974a) «Entre visillos en la primera cadena». *Hoja del lunes* (Madrid). 11 de febrero. 31.

DEL CORRAL, Enrique («Viriato»). (1974b) «Por fin, una novela en *Novela*». *Hoja del lunes* (Madrid). 4 de marzo. 35.

ESTEBAN SOLER, Hipólito. (1971-1973) «Narradores españoles del medio siglo». *Miscellanea di Studi Ispanici*. 217-370.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel. (1992) *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago. Universidad de Santiago.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel. (2014) *Escritores y televisión durante el franquismo (1956-1975)*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. (1971) *Ensayos sobre literatura social*. Madrid. Guadarrama.

GONZÁLEZ, Arturo. (1964) «Las fuentes literarias del cine español». *Pueblo*. 11 de junio. 3.

LÓPEZ PACHECO, Jesús. (1959) «Novela internacional». *Indice*. 126. Junio. 10 y 26.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1965) «La influencia de la publicidad en las mujeres». *Cuadernos para el Diálogo* (Extraordinario II). Diciembre. 38-39.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1977) *El balneario*. Barcelona. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1982) *El cuarto de atrás*. Barcelona. Destino (Col. Destinolibro).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1983) *Entre visillos*. Barcelona. Destino (Col. Destinolibro).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2006) *Tirando del hilo*. Edición de José Teruel. Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2007) «T.V.=Tedium Vitae». *Artículos literarios en la prensa (1975-2005)*. Francisco Gutiérrez Carbojo y José Luis Martín Nogales (eds.). Madrid. Cátedra.

MEJÓN, Ana y Manuel Palacio. (2022) «Los niños de la guerra. La generación de los años cincuenta en TVE. *Entre visillos* y *Los jinetes del*

alba». Cine global, televisión transnacional y literatura universal. Matthias Hausmann y Jörg Türschmann (eds.). Peter Lang. Berlin.

MÍNGUEZ, Aurora. (1977) «Una escritora y sus señas de identidad. Fragmentos de Carmen Martín Gaite». *Baleares*. 27 de marzo. 38.

MUÑIZ, Carlos. (1974) «Tres semanas en pantalla. Una novela galardonada de Carmen Martín Gaite». *Tele/Radio*. 844. 25 de febrero al 3 de marzo. 10.

MUÑIZ, Mauro. (1977) «Azorín, cronista de televisión (documento inédito)». *Tele/Radio*. 1004. 21 al 27 de marzo. 7.

«Novela para tres semanas. *Entre visillos*». (1974). *Tele/Radio*. 844. 25 de febrero al 3 de marzo. 11.

PEÑA ARDID, Carmen. (1990) *Estudio de las relaciones entre cine y literatura: la influencia cinematográfica en la novela española de postguerra*. Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza.

PEÑA ARDID, Carmen. (2011) «Más allá de la cinefilia y la mitomanía: las escritoras españolas ante el cine». *Arbor*. 748. 345-370.

SANTÍS, José A. (1974) «Novela. Última semana. Los actores de *Entre visillos* hablan de sus personajes». *Tele/Radio*. 846. 11 al 17 de marzo. 38-39.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. (1965⁷) *Aprendiz de hombre*. Madrid. Doncel.

VILLANUEVA, Darío. (1973) «*El Jarama* de Sánchez Ferlosio. Su estructura y significado». Santiago. Universidad de Santiago.

FONDOS RTVE

Entre visillos. Producción de TVE en blanco y negro para *Novela* de 15 capítulos, emitidos por la 1.^a Cadena desde el 25 de febrero hasta el 15 de marzo de 1974 a las 20:00 horas. Reemitida por la 2.^a cadena el 10 de febrero de 1983. Dirección de Miguel Picazo y guion de Esmeralda Adam. Intérpretes: Charo López, Inma de Santis, Alicia Hermida, Amparo Pamplona, Paca Ojea, Victoria Vera, Gloria Cámara, M.^a Luisa San José, Alicia Sáinz de la Maza, Mara Laso, Fernando Hilbeck, Ángel Aranda, José M.^a Resel, José Sancho, entre otros.

El balneario. Producción de TVE en blanco y negro para *Escritores de hoy*. Capítulo único de 29:14 minutos emitido por la 2.^a cadena el 11 de diciembre de 1974 a las 22:00 horas. Dirección de Mercè Vilaret y guion de José Miguel Hernán. Intérpretes: Alicia Hermida, Víctor Valverde, Dora Santacreu, Juan Pera, Margarita Torino, M.^a Fernanda Gil y Agustina Solé.

David Lea

De la Carmen Martín Gaite literaria a la filmica: la autora
«cinematográfica» en sus posibilidades audiovisuales
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CI-4, 2025, 215-242
<https://doi.org/10.55422/bbmp.1076>

DE LA CARMEN MARTÍN GAITÉ LITERARIA A LA FÍLMICA: LA AUTORA «CINEMATOGRÁFICA» EN SUS POSIBILIDADES AUDIOVISUALES

David LEA

Universidade de Vigo

ORCID: 0000-0003-4605-6539

Resumen:

Carmen Martín Gaite es cine y el cine es Carmen Martín Gaite, o esa es la premisa holística de la que parte este artículo. Dejando a un lado la generalidad, la parte concreta de la obra de la autora que se va a estudiar comparte la singularidad de haber sido adaptada al cine o a la televisión española. Por tanto, el objetivo aquí es demostrar, mediante el análisis comparatista de las obras textuales y audiovisuales, la pertinencia de la hipótesis planteada al respecto de esa presencia dualista desde la letra hacia el plano filmico y viceversa.

Palabras clave:

Adaptación. Cine. Literatura. Televisión.

Abstract:

Carmen Martín Gaite is cinema and cinema is Carmen Martín Gaite, or that is the holistic premise from which this article begins. Setting aside generalities, the specific works of the author that will be studied share the uniqueness of having been adapted into film

or Spanish television. Therefore, the goal here is to demonstrate, through a comparative analysis of the textual and audiovisual works, the relevance of the hypothesis regarding that dualistic presence from the written word to the film shot and vice versa.

Key Words:

Adaptation. Cinema. Literature. Television.

Carmen Martín Gaite (1925-2000) es una de las escritoras más significativas de las letras hispánicas a lo largo de la segunda mitad el siglo XX, como quedó demostrado con su galardón del Premio Príncipe de Asturias de las Letras en el año 1988. Sin embargo, y más allá de su obra literaria adaptada al medio filmico, sobre la que profundizará más adelante el análisis propuesto, los vaivenes entre la autora y la producción audiovisual se producen en ambas direcciones: por una parte está el eminente interés que la salmantina manifestó hacia el cine y la televisión y que se rescata tanto de sus menciones en la ficción narrativa como en sus artículos periodísticos y, por otra, la participación directa en el medio a través de sus labores como guionista o, incluso, como actriz, eminentemente en su obra adaptada, pero también en títulos como *Teresa de Jesús* (1984) *Celia* (1992) como guionista, *Inquisición y libertad* (1982) como actriz y el documental sobre su figura en *La reina de las Nieves* (2020).

En consonancia con todo esto, el estudio específico que aquí se propone incide en la presencia del cine en Carmen Martín Gaite, así como en la presencia de la autora en el medio. Estos son los dos polos sobre los que se va a erigir este artículo. Para ello, se tomará como objeto de estudio, fundamentalmente, su obra adaptada. Esta comprende los casos de la novela *Entre visillos* (1958), adaptada a una teleserie homónima (1974) de quince capítulos por Radio Televisión Española (RTVE) dirigida por Miguel Picazo; el cuento «Un alto en el camino» (*Las ataduras*, 1960), adaptado al filme *Emilia, parada y fonda* (1976) dirigido por Angelino Fons; y la novela *Fragmentos de interior* (1976), adaptada también a una teleserie homónima (1984) de cuatro capítulos para RTVE dirigida por Francisco Abad.

En este sentido, el objetivo último que aquí se propone es abordar la repercusión del medio filmico en la literatura de la escritora, señaladamente en sus recensiones periodísticas (Mateu Mur, 2014), y su impronta como literata en el campo audiovisual (Alemany, 1996; Borau, 1997; Gómez Villán *et al.*, 2019); lo que acabará derivando, como se va a demostrar, en una frontera difusa entre los dos espacios: la hoja y la pantalla (Fuentes del Río, 2018).

Análisis

La adaptación, como estudio tradicional de la transformación de lo literario en lo filmico, ha estado siempre sujeta a cuestiones teóricas en torno a la legitimidad de la obra adaptada en tanto esta mantenía sus niveles de fidelidad respecto al original. Esta discusión no encontrará aquí pertinencia alguna, dado que toda la obra filmica analizada se produjo con la autora en vida y, en algunos de los casos, con su rol acreditado como guionista, presuponiendo pues, una horizontalidad entre los dos objetos. El núcleo del estudio pivotará entonces sobre la actualización (Leitch, 2020; Murray, 2011) de la obra de la escritora, dado que las obras audiovisuales son posteriores en el tiempo, y sobre el resultado de esta (Hutcheon, 2006).

En este sentido, el análisis de la obra adaptada de Carmen Martín Gaite será sometido a la base de las consideraciones de José Luis Sánchez Noriega, que en el marco de los estudios de adaptación en España, defiende en su libro *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* un tipo de adaptación cinematográfica cuya importancia reside en su proceso mismo:

Proceso en el cual un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones, en la estructura —enunciación, organización y vertebración temporal—, en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes —supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialogizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones—, en otro relato muy similar expresado en forma de texto filmico (2000, 47).

Es decir, para el autor el proceso de adaptación se caracteriza por la mutación entre textos (el literario y el filmico), tanto en el contenido como en el continente, poniendo sobre la mesa los dos ejes de origen y destino: el texto literario y el filmico, respectivamente.

Esta interpretación de la adaptación como un proceso de análisis de omisiones y adiciones se enmarca en el primer tipo que propone Timothy Corrigan (2017), cuyo estudio se centra en cómo dos o más entidades, o textos en el caso de Sánchez Noriega, son reconfigurados en sus diferentes medios. En palabras del propio autor acerca de la actualidad de la teoría de la adaptación:

Contemporary definitions of adaptation have opened up the field in a variety of ways, extending its scope well beyond the case-study interactions that link a literary and a cinematic text to include, for example, adaptations of music, television programs, videogames, and the Internet, and concentrating, for instance, on the pressures of different historical periods and different cultural geographies as they shape these new adaptive practices (Corrigan, 2017, 31).

A esta perspectiva de la adaptación habría que sumarle otras dos: la adaptación como producto de ese mismo proceso, focalizada más en las condiciones y los medios que han llevado al resultado final del proceso, y la adaptación como un acto de recepción. Esta última es una teoría mucho más actual, que se centra en la perspectiva de cómo una persona que lee u observa una pantalla interpreta o reacciona ante la adaptación en relación con las asimilaciones de su propio bagaje cultural. Todos los agentes funcionan autónomamente como adaptadores en el momento en el que disfrutan o entienden la obra a través de sus diferentes consideraciones u opiniones. Sin embargo, si se traslada esta clasificación tripartita al mundo concreto de la adaptación cinematográfica, siempre van a surgir en el debate dos nociones reveladoras del proceso: la autoría y la fidelidad, las cuales a menudo parecen arrastrar a la disciplina a un juego dicotómico de

comparación entre dos textos inmutables en el que uno, el de base, siempre se mostrará más relevante y el otro, el de destino, sometido al primero por, una vez más, las reincidentes cuestiones de *fidelidad*.

El cine, en el caso de Martín Gaite, no será simplemente un medio de destino, pues este no dejará de aparecer en su propia literatura como elemento integrador de la ficción narrativa, ya sea como espacio físico o como séptimo arte.

***Entre visillos* (1974)**

Las menciones del cine y de las películas en la obra literaria *Entre visillos* hacen funcionar al cine como un elemento de ocio social sobre el que se articula la trama de la novela (Martín Gaite, 2015, 13; 67; 88; 162; 169). A su vez, deviene eje de transformación del carácter de los personajes femeninos, cuya evolución psicológica va desde la resignación sumisa a la voluntad masculina hasta su deseo de emancipación (Borau, 1997). Aquí, el medio filmico les da el motivo (los modelos de feminidad que se representan en las salas de la época) y la excusa (las salidas al cine en grupo de amigas) como vía de escape o punto de fuga de esa realidad opresora. Al mismo tiempo, Martín Gaite, en su función como espectadora a través de sus personajes femeninos también participa de esa emancipación, por tanto su recreación responde a una suerte de denuncia o disidencia frente al discurso imperante que acerca a sus lectoras a la misma experiencia (Gómez Vilán *et al.*, 2019).

La propia vivencia de la escritora como parte integrante de una audiencia cinematográfica, dado su interés y asiduidad en las salas, choca con su experiencia como guionista en la doble moral valorizadora. En palabras de Mónica Fuentes del Río, las «escasas fronteras» entre lo filmico y literario en Martín Gaite se deben a que «el cine es uno de los aspectos que forman parte de la teoría literaria o poética de la escritora», si bien cabría diferenciar a la Martín Gaite espectadora de la Martín Gaite guionista y de la Martín Gaite teórica (Fuentes del Río, 2018, 73).

De hecho Fuentes del Río señala que esa influencia del cine en la escritora, más allá de servir de preámbulo a su labor como guionista o de recorrer su poética como tropo reiterativo, ha influenciado su ficción en cuatro aspectos básicos: en su función de motivo temático, en su riqueza técnica, en su estilo audiovisual y en la reflexión filmoliteraria (74-83).

En efecto, si se extraepta esta tipificación al caso concreto de la novela del año 1958, sucede que todos esos elementos están presentes, a excepción de la reflexión cinematográfica. El motivo temático se presenta a través de los personajes que se dedican directamente al cine (el caso del novio de Julia) o de las continuas menciones del medio como actividad de ocio de las amigas y el continuo cambio de punto de vista según la focalización de los distintos personajes en los distintos capítulos o el predominio de la oralidad y la importancia del habla denotan la influencia fílmica en la narración.

Más allá de la Martín Gaite literaria, que acarrea todo ese bagaje de lo cinematográfico en su escritura, está también la actriz. Curiosamente, en la adaptación para RTVE de Picazo, la escritora actúa de sí misma en el capítulo once. Para más regocijo de la audiencia, interpreta a la «chica rara» de su narrativa, recreando un personaje femenino efímero en el texto audiovisual y al margen de las mundanas divagaciones del resto del elenco. Es importante resaltar el carácter de chica rara, puesto que luego esto se convertirá en uno de los polos de estudio de su fenomenología literaria.

La novelista integrará a mediados del siglo XX un grupo de novelistas afectadas por la condición común de ser mujeres dedicadas a las letras españolas en una época en la que el estado español estaba sumido en la dictadura franquista, cuya obra se seguiría desarrollando en la transición hacia la democracia. En este contexto, mientras la presión social y política intentaba imponer unos ciertos modelos de comportamiento tradicionalistas desde la SFL (Sección Femenina de la Falange), estas autoras se rebelaban a través de su escritura (Alemany, 1996).

En el caso de Martín Gaite, algunas de sus protagonistas adoptan este rol de chicas raras (o modernas) ilustrado en el

devenir de sus acciones o el final de sus historias singulares. Estas, en clara oposición a los también recurrentes personajes femeninos de la solterona o la chica *topolino*¹, adecuadas a una vida «entre visillos», encerradas en sus hogares o ciudades-cárceles en las cuales se conformaban, frente a la huida de las chicas raras.

Los casos más destacables en la novela (y teleserie) concernida son los personajes de Elvira (interpretado en la serie por Charo López) y de Tali (interpretado por Inma de Santis). Tanto en el texto literario como en el filmico, la actitud contracultural de estas mujeres se define por una suerte de anticipación o modernidad para su tiempo que choca frontalmente con la actitud patriarcal del resto de los personajes. En el caso de ambas, su actitud insumisa se ve reforzada por la aparición del personaje de Pablo (interpretado por Fernando Hilbeck), si bien en el caso de Elvira lleva a un final más doloroso por la dinámica relacional tóxica que establece con él, mientras que Tali aprovechará la ayuda del profesor para buscar su salida del ambiente familiar opresor mediante la continuación de sus estudios y el desarrollo de una formación superior.

Por tanto, las «chicas raras» de *Entre visillos* dejan atrás el entorno familiar regido por unas normas sociales incapacitantes mediante el cuestionamiento e incumplimiento de estos mandatos a través de una actitud inconformista ante la vida; que en los dos textos, y significativamente en el audiovisual, se representa con las interacciones que ellas establecen con los espacios exteriores. Estos lugares de huida ante la opresión también a menudo sirven de puntos de encuentro con el personaje de Pablo, frente a los interiores agobiantes dominados por las relaciones familiares y sus ataduras (Martín Gaite, 2016, 608-609).

La segunda parte de emancipación sobre la que se teoriza acerca de la novela se focaliza en el personaje de Tali, al igual que en la serie (ilustrada como el personaje más joven), sin embargo no llega a alterar el comportamiento de sumisión (a excepción de Elvira) del resto de los personajes femeninos (dirigidos al

¹ Definida por el *Diccionario de la lengua española* como una chica de mediados del siglo XX: «Que seguía la moda, las costumbres y las actitudes del momento».

matrimonio como fin último), pues ella es la única que se sirve de la influencia de Pablo, como su profesor, guía y confidente para buscar la liberación.

Como resultado, al partir de la focalización en Tali en la novela, se llega, contrariamente, a la focalización en Pablo en la serie; o lo que es lo mismo, el punto de vista femenino se vierte en el masculino, obvio en los modos de relacionarse en los dos textos. Esto puede responder a la misma variación en la dirección, pues se pasa del texto literario escrito por Martín Gaite al texto filmico dirigido por Miguel Picazo.

No se trata, pues, de una idealización de lo femenino, sino de ilustrar la condición transformadora desde lo tradicional de la mujer casera hacia la calle como lugar emancipador. La rebeldía de la escritora reside en una transición espacial desde dentro hacia fuera, insertada en su novela homónima, pero más obvio aún en la serie, ubicada la cuestión femenina casi en la época de la Transición española. Por ese motivo, la teoría se construye entorno a la fenomenología de la mujer en el franquismo de posguerra, tema de su ensayo sobre los usos amorosos de la postguerra española en Martín Gaite (1987).

Ya dejando un poco de lado el contenido y pasando a la forma, esta adaptación responde a un modelo ajustado relacional, dado que sus quince episodios no distan demasiado de los dieciocho capítulos de la novela. Siguiendo el ejemplo establecido por Sánchez Noriega (2000), estaríamos ante una adaptación fiel, respondiendo al espíritu de la programación de la televisión franquista «novelas».

Existen transformaciones, por ejemplo en el segundo episodio, donde Pablo acude a la vigilia del difunto director Rafael, que es una traslación del capítulo cuatro del libro, pue en este se produce la escena del diálogo con Emilio en la calle, que en el episodio tres se desarrolla en un bar. Esto se debe, esencialmente, a que la grabación en exteriores en la serie está limitada (probablemente por cuestiones presupuestarias) y se rueda prácticamente íntegra en estudio.

En el episodio tres se mantienen las traslaciones en el cambio filmico (dinámica reiterada en toda la serie) de la

conversación sobre toros, pues en el libro se produce con el conductor en el capítulo anterior, mientras aquí sucede con la dueña de la pensión. Y, además, se añade una escena de la comida en la pensión con el personaje de Rosa/Rosemary (Mara Lasso).

En lo eminentemente metacinematográfico, cabe destacar también las continuas traslaciones u omisiones. Por ejemplo, la frase que Goyita (Gloria Cámara) pronuncia en el capítulo tres de la novela, se completa con una mención filmica: «te he echado tanto de menos... tanto como en las películas».

En el episodio siete se menciona la fuerza evocadora del cine; en el episodio nueve van al cine, donde pasan un nodo sobre embalses antes de una película de piratas, montando una escena descriptiva en el interior de la sala; en el episodio diez se aplica la supresión de personajes con el personaje de Luis Colina en la novela, que nunca aparece en la adaptación filmica (al igual que Miguel, solo nombrado por las cartas, frente a su presencia física en la novela).

Probablemente y como se comentaba anteriormente, debido a cuestiones materiales, la mayoría de las supresiones responde a escenas de exteriores (los paseos, los encuentros junto al río, etc.), pues la serie se ha grabado en un estudio y ello facilita todas las escenas de interiores (o exterior fingido).

Asimismo, existe muy poca variación ideológica y un fuerte conservadurismo en ambas obras pese a la distancia temporal de casi veinte años (probablemente debido a ser una obra literaria del primofranquismo y una obra audiovisual del tardofranquismo, cómoda al régimen y a los valores puritanos), hecho que se corresponde con la función de la propia escritora como coguionista y como propia intérprete dentro de la ficción. Es más, existe una tendencia continuada a omitir en la serie las escenas de la aparición de los soldados (la cuestión militar del régimen) con respecto a la novela.

En definitiva, el proceso que ha llevado a cabo Picazo con la adaptación de la novela de Martín Gaite, si bien muy sujeto a la siempre peligrosa noción de fidelidad (en este caso validada por la presencia de la propia escritora en la producción), ha servido para

actualizar el texto mediante la aportación de un proceso propio cuyo resultado claramente se dirigía a una audiencia nueva.

Esa actualización se observa, por ejemplo, en el tratamiento del discurso nacional-catolicista de posguerra, más acentuado en el texto literario por la proximidad temporal y su género neorrealista, más alejado de la actitud denunciadora del realismo social. La serie, ya en los años setenta, no podía seguir siendo un mero testimonio de la situación socio-política y opta por focalizar el relato sobre la realidad social europea de la época (significada en Pablo) y el ansia de emancipación femenina, ya iniciada por la Generación del 50.

La opresión tripartita del franquismo sobre la mujer de la que la novela da fe: matrimonio, hogar y maternidad, se erigía sobre el organismo familiar como garante de un canon cuya digresión suponía ganarse la etiqueta de «chica rara»; la misma que se reivindica en el relato filmico. En consecuencia, el tripartito pasaría a convertirse en: modernidad, conciencia y libertad.

Emilia, parada y fonda (1976)

El relato «Un alto en el camino», integrado en la antología *Las ataduras*, 1960), es adaptado al filme *Emilia, parada y fonda* (1976), dirigido por Angelino Fons. El capítulo relata la breve parada de Emilia en Marsella en un viaje en tren a Milán con Gino y su hijo Esteban (hijastro de ella). En la ciudad francesa se encuentra con su hermana Patri y el breve reencuentro se resume en lágrimas y recriminaciones mutuas: la censura de Emilia (en palabras de Gino) de la conducta como mujer de Patri y la denuncia de esta del abuso y el control de Gino sobre su hermana (Martín Gaite, 1998, 52-60).

La brevedad de este episodio contrasta con la amplitud del caso de estudio anterior, donde se proponía una narración multifocal que en su conjunto reconstruía al modo costumbrista la vida de un grupo de mujeres jóvenes en una ciudad de provincias (Salamanca) y sus ansias de sumisión o emancipación pivotando en torno a la extrañeza causada por la irrupción de un *extranjero* (Pablo, retornado de la Suiza germanófona). Aquí, la historia se

centrará en el personaje de Emilia y sus disputas ético-morales respecto de su responsabilidad limitante como madre sacrificada y esposa obediente frente a una vida de libertad, significada en su hermana.

No obstante, la adaptación de Fons (1976) es limitadora y expansiva, pues el director opta por reducir el encuentro entre las hermanas del texto literario al breve inicio del filme, para luego construir el resto de la trama filmica sobre una historia más allá del episodio entre Emilia y Patri. La cinta la reconstruye la vida de la protagonista desde su infancia (en la que Emilia es Ana Belén), pasando por su relación marital con Joaquín (Paco Rabal), su pasión por Jaime (Juan Diego), hasta un *affaire* con un hombre francés llamado Claude (Georges Mansart). Esta elección de vida contrasta con la opresión ejercida por el puritanismo de su tía (Pilar Muñoz) tras el abandono del hogar familiar de su hermana (María Luisa San José).

El concepto de *adaptación expansiva* responde a la honda variación en términos de desarrollo de la trama sobre la historia de base del texto literario de Martín Gaite. Este primer relato pivota en torno al breve encuentro en una terraza de las hermanas Emilia y Patri, pero este pequeño argumento sirve de dinamizador para la disertación sobre varios temas: la rutina, la comunicación, la libertad o, como en el caso anterior, la importancia de los espacios (Lluch, 2011). El primero remite al mundo opresor que ampara a la protagonista, situada en su responsabilidad (auto)impuesta como madre de familia (adoptiva) ejemplar y esposa sumisa. El segundo establece la dicotomía entre la imposibilidad de la comunicación verbal entre Emilia y Gino y el caso opuesto en la relación de las hermanas. El tercero se simboliza, precisamente, a través de Patri como el sueño irrealizable de libertad de Emilia. Y el cuarto reúne todos los anteriores en la carga análoga de los espacios: la opresión del interior del tren frente a la ventana de este como punto de fuga o el espacio exterior en el encuentro de las hermanas.

Por su parte, el texto filmico expande el argumento, dota de un relato de pasado a Emilia, eminentemente a través de la incorporación del personaje opresivo de la tía Ignacia, que explica la deriva de las dos hermanas y el dualismo puritanismo

/liberalismo (Fons, 1976, 00:34:27). Además, se opta por hacer una versión en la que Emilia decide experimentar esa otra vida con el desarrollo del relato orientado hacia sus aventuras amorosas. Aquí el expansionismo llega también a su *affaire* en Francia, que tiene su lógica por la localización de su hermana en el país, al igual que en el original (01:21:27).

Las metamenciones cinematográficas se producen en los minutos: 00:09:01 (Fons, 1976), donde se muestra una escena en una sala de cine en la que aparece la joven pareja formada por Emilia y Jaime haciéndose arrumacos y viendo una película; en el 00:19:20 (Fons, 1976), donde sale la acción de una cena en familia conformada por el matrimonio de Emilia y Joaquín y su hijo Esteban frente al televisor encendido; en el 00:22:11 (Fons, 1976), en cuya escena Emilia mira una película en el televisor, paradójicamente se trata de cine francés y, por ende, mucho más explícito en el tratamiento de las relaciones afectivas, lo que evoca en ella el ansia de libertad y la liberación de las pasiones. De hecho, el cine erótico francés retorna en la cinta ya con Emilia en Francia (Fons, 1976, 01:20:48) y durante la conversación sobre cine con Claude (01:24:50). Lo curioso de estas cinco metamenciones es que estructuran claramente el organigrama amoroso de Emilia y su evolución temporal: los años de juventud con Jaime, la rutina adulta con Joaquín y el desenfreno con Claude.

Más allá de los textos literario y filmico, un tercer elemento intermedial cobra cierta relevancia también en este relato. Se trata de la importancia de la banda sonora original del filme, que al inicio de los créditos de la cinta suena de fondo. No es una cuestión baladí, pues además de la construcción ambiental de la trama, también tiene su repercusión en la cuestión intracinematográfica. Esto es debido a que el tema interpretado «Así sea», corre a cargo de la voz de Ana Belén, que a su vez es la protagonista de la película y la figura sobre la que se erige todo el argumento.

Tema compuesto por Luis Eduardo Aute:

*Cada mañana veo en el espejo
la víctima inmolada que se ríe de mi sonrisa.
Descubro huellas del paso del tiempo,
la carne que me informa
es una forma que me aniquila.
Y así sea, y así sea.*

*La jaula en la que yo misma me encierro
protege las raíces de mi cobardía en un tiesto.
Me gasto en las cenizas de este infierno,
cenizas tan sagradas
que maldicen todo mi cuerpo.
Y así sea, y así sea.*

*Y así mi agónica naturaleza
despacio va cumpliendo su enfermiza sed de holocausto,
atenta aún a inútiles esperas
que maten esta muerte,
único amante vivo en mis brazos.
Y así sea, y así sea.*

El tema, en definitiva, completa el proceso en una recepción acústica por parte de la audiencia que resume su sentir.

Fragmentos de interior (1984)

La novela *Fragmentos de interior*, estructuralmente, se divide en dieciséis capítulos frente a los cuatro episodios de la serie de RTVE, lo que ya, en una primera consideración superficial, indica la presencia de fuertes compresiones y alguna traslación argumental en el proceso adaptativo. Hay que recordar que el texto literario se publica a mediados de los años setenta en los comienzos de la Transición en España, mientras que el texto filmico se estrena ya mediados los años ochenta y es la segunda

producción audiovisual en color de un texto de Martín Gaite, tras *Emilia, parada y fonda*.

En términos de puro contenido, esta adaptación de Francisco Abad (1984) no es fiel en su sentido estricto ni tan ajustada como el primer caso, tampoco tan libre ni expansiva como el segundo caso; sin embargo, esta está focalizada en el personaje de Luisa (Emma Suárez) que, al igual que en la novela, es la chica de hogar que ejerce de contrapeso al personaje de Agustina (Analía Gadé). Esto causa una cierta oposición a la trama novelística, pues en ella esta última es la protagonista ausente que es reconstruida por las voces de los otros personajes.

La historia, entonces, se construye en torno a los traumas de este personaje, pero raramente a través de su propia voz, sino más bien desde las vivencias de las otras personas que se relacionan con ella. Este subtexto está al amparo de la trama superficial, en su primera lectura, del tránsito de Luisa desde su realidad rural en el pueblo a la vida agitada en el ámbito urbano. La cinta pondrá este viaje y la transformación de la joven en primer plano, mientras la historia de Agustina pasará a un segundo plano menos relevante.

En esta adaptación, uno de los elementos metafílmicos que reconocen la propia traslación textual se produce a la media hora del primer episodio del conjunto serial, donde se muestran las furgonetas de la TVE (Televisión Española) para la producción de series en rodaje. El motivo para insertar esta autorreferencia es la evocación que Luisa realiza de Gonzalo (su primer amante). Este añadido filmico se produce de la mano de una traslación que se sucede al final del segundo capítulo de la novela, que finaliza con las palabras «Gonzalo [...] Gonzalo» (Martín Gaite, 2010, 26).

El prefijo *meta-*, que se ha repetido en los tres casos de estudio a propósito de estas referencias o menciones, cobra mucha relevancia en las consideraciones de Thomas Leitch (2022) sobre la adaptación, pues para él constituye una disciplina más allá de la

disciplina, con una perspectiva más allá de la perspectiva o incluso un texto más allá del texto².

La adaptación traslada, transporta y mueve las historias más allá de sus lugares, épocas, sociedades o períodos de desarrollo, hecho que se repite en los tres textos literarios de Martín Gaite respecto de sus homólogos filmicos. El autor subraya la importancia de «to treat adaptation more seriously as a [...] meta-genre» (Leitch, 2015: 18). Sin embargo, como se puede observar con el estudio de los casos planteados, la adaptación es capaz además de realizar ejercicios de autorreflexión dentro del marco cinematográfico con los casos paradigmáticos anteriormente descritos.

Como dato curioso, al lado de esta continua recurrencia en lo metafilmico, sucede que en segundo episodio de la serie (Abad, 1984, 01:01:54), también se emplea el recurso de lo metaliterario: la novela aparece representada dentro del filme; el filme, que a su vez, adapta a la propia novela. Esto se simboliza mediante el dato de que la novela del personaje de Diego (Carlos Ballesteros) se titula *Fragmentos de interior*, estableciendo la relación extradiegética entre el texto literario, el texto filmico, la autora real, el personaje intrafilmico y, en definitiva, la novela en su conjunto.

El cine vuelve a irrumpir en esta obra (la literaria y la filmica) como elemento de disrupción, pues es la ambición del personaje de Gloria, la pareja de Diego, y la profesión de Pablo Valladares (director de cine), amante de Gloria. Pero la mención no se para ahí, porque el personaje de Luisa reconoce en el capítulo seis de la novela que participó como extra en películas del oeste en el pueblo. De hecho, a lo largo de todo el capítulo se debate sobre la idea filmica y los prejuicios en torno a esta, sobre todo los concernientes a las actrices. Ya en el capítulo nueve, la película de Pablo y el papel de Gloria en este irrumpen en una suerte de subtrama textual.

² Idea defendida en la comunicación «The Ecstasy of Adaptation», el 1 de febrero de 2022 dentro del congreso online *Adaptation Without Borders*, organizado por Eckart Voigts, Technische Universität Braunschweig.

La serie, por su parte, se recrea mucho más en la subtrama del romance entre los personajes de Agustina y Víctor (Fernando Cebrián), dedicándole gran parte del tercer episodio, mientras que esto solo se da a entender sutil y escasamente en la novela. El texto literario está mucho más orientado, dentro de esta disfuncionalidad de las cuitas amorosas, hacia la trama principal de la relación infructuosa entre Luisa y Gonzalo que, a su vez, es dejada algo más de lado en la serie.

Pese a todas estas desavenencias entre ambos textos en la construcción de sus tramas, al final ambas culminan con el suicidio de Agustina. La novela, al igual que la serie, llega a su clímax con la desaparición del personaje que recorre transversalmente las dos historias desde su alargada sombra.

En suma, el proceso adaptativo presenta un texto filmico muy próximo a su homólogo literario; no obstante, no se trata de un procedimiento fiel ni ajustado, sino más bien de una actualización del relato que responde a supuestos distintos en el objetivo de la construcción de las tramas.

Martín Gaite propone un texto novelístico recorrido por una figura, la de Agustina, perseguida por sus fantasmas del pasado. No es un personaje frontal, pero sí central, no dinamiza la acción, pero su presencia es el motor de actuación del resto de personajes que se mueven por su fuerza evocadora. Su lugar como foco de la historia probablemente tenga que ver con la correspondencia con la propia autora. Agustina representa a una mujer de mediana edad que coincide con la de Martín Gaite y esto se constata con ese gusto particular de ambas por el arte cinematográfico. Del otro lado, la cinta, aparecida una década más tarde, en otro contexto político y ante otra audiencia, se centra en una joven Luisa, todo pivota alrededor de ella y de sus peripecias, como la de muchas jóvenes de la época que se identificaban, en su recepción, con ese tránsito liberador: de lo rural a lo urbano, de la infancia a la adultez o de la idealización romántica a la realidad.

Carmen Martín Gaite telespectadora vs. guionista

Ana Mateu Mur (2014) es defensora de la idea, a partir del estudio de los cientos de artículos de prensa de Martín Gaite, de una relación «compleja» de la autora con el medio audiovisual, concretamente, de un cierto «recelo ante la televisión» (Mateu Mur, 2014, 137). En breve, su desprecio por la televisión como elemento disociador y absorbente en los hogares chocaba con el entusiasmo de la escritora en su labor como guionista o «el odio radica en la falta de reflexión [de la televisión]. El amor por los medios aparece cuando la escritora se siente implicada en ellos» (145).

Esta idea también es resaltada por Mónica Fuentes del Río (2018), dado que ese desprecio hacia el caso concreto de la televisión en Martín Gaite como telespectadora se opone frontalmente a su implicación con el medio audiovisual. Ya sea como guionista, que implica su participación no pasiva en el proceso, como crítica especializada en sus ensayos o como espectadora cinematográfica, que para la escritora implicaba una relación activa con el filme.

Esta dicotomía, consistente en el desprecio de lo primero frente al entusiasmo en lo segundo, recuerda a una doble moral similar a la del cineasta griego Costa-Gavras, salvando las diferencias de que el odio evoluciona desde la televisión al *streaming*, pero con el mismo cinismo desde el que se critica el consumo frente a la producción. Pues, al final, ambos han producido (una para la televisión y el otro para plataformas de *streaming*) desde una opinión de superioridad contradictoria.

La línea discursiva más dura que expresa el cineasta griego asimila las plataformas de *streaming* que, según él, «no son proyectos culturales, solo financieros. Han hecho que el cine pierda toda su magia, algo que ha rematado el cierre de las salas durante el coronavirus» (Llanos Martínez, 2022, párr. 1) con una suerte de apocalipsis del cine tradicional de salas. Es más, las acusa de preocuparse únicamente por sus intereses económicos y empresariales y por no ofrecer proyectos culturales o artísticos de

calidad. Paradójicamente, ante la realidad del dominio que ejercen estas plataformas en el medio, el director se debate entre los pros y los contras de estas con la siguiente reflexión:

Solo es un intento. Primero tengo que resolver la pregunta de si una serie puede llegar a ser arte, como lo es el cine. Por otro lado, soy consciente de que esas plataformas tienen la capacidad de llegar a miles y a millones de personas. Y, teniendo en cuenta que los espectadores ya prácticamente no tienen salas de cine a las que ir, esta fórmula quizás es una buena alternativa. Pero antes tengo que encontrar la respuesta a mi pregunta (Llanos Martínez, 2022, párr. 1).

Aquí es donde llega la contradicción. Aunque, por un lado, en una primera reacción ante el auge del *streaming* Costa-Gavras se muestra contrario a su pertinencia como medio y utilidad como difusor cultural, empleando el mismo argumento de Martín Gaite sobre la magia del cine y las salas de proyección; por otro, en una segunda mirada se abre a la posibilidad de la reconsideración del formato serie como producto artístico asimilable al cine. De hecho, termina su reflexión con un tercer argumento final más aperturista, en el cual habla de la pertinencia del medio en lo referente a su capacidad de difusión entre la audiencia y la supuesta escasez de salas físicas. Este cambio de visión sobre la utilidad de las plataformas viene motivado, seguramente, por la intención del autor de adaptar al formato serie la trilogía *9* del novelista francés Marc Levy, compuesta por los títulos *C'est arrivé la nuit* (2020), *Le crépuscule des fauves* (2021) y *Noa* (2022).

En el caso concreto de Martín Gaite, como ya han argumentado Mateu Mur y Fuentes del Río, los motivos son muy semejantes a los del director griego. Esa jerarquización de las artes, en lo particular de la televisión frente al cine, peca del prejuicio de superioridad o elitismo y cae en su propia contradicción al salvar al medio una vez este la encumbrara como guionista (es decir, elemento productor) de esa misma televisión. En definitiva, el odio da paso al amor cuando la conveniencia del medio sirve al arte de los autores implicados en el proceso. Entonces, la pregunta que se

vuelve pertinente sería si tanto a uno como a otra les disgustan (como telespectadores) sus propios productos de consumo televisivo, cuya respuesta muy probablemente consistiría en ambos casos en un silogismo ambiguo.

La adaptación en sus posibilidades audiovisuales

El presente análisis de los estudios de casos filmicos derivados de la obra de Martín Gaite ha venido a demostrar lo innecesario de jerarquizaciones artísticas o imposiciones de fidelidad entre los textos relacionados. La importancia de la deriva audiovisual de la obra de la autora reside pues en el propio proceso adaptativo, en las actualizaciones del producto que se traslada a una audiencia distinta del público lector o más moderna e, incluso, de su recepción en las distintas épocas.

Así pues, el modelo se acerca a los preceptos establecidos por Linda Hutcheon (2006) sobre cómo las personas que consumen y se relacionan con los productos encuentran en el ejemplo audiovisual (o también textual) su realidad integral y unificadora en un solo medio. Además, con relación a las consideraciones entre el texto original, fuente o de base y texto adaptado, reproducido o de destino, Hutcheon insiste en utilizar las denominaciones *texto previo* y *texto adaptado*, en tanto que así se evita caer en los prejuicios jerárquicos, logofílicos o de prestigio de la literatura (Stam y Raengo, 2004).

La especialista en adaptación, asimismo, ahonda más en la cuestión de la interactividad de los diferentes modos de relación de la persona consumidora con el producto, la cual adquiere una dimensión holística respecto de la categorización de la autora. Si como bien se explicaba en líneas precedentes, la recepción de la audiencia es significativa, esta también puede responder a una división en tres tipos diferenciados de compromiso con las historias: el modelo narrativo que apela a la imaginación de quien lee, el modelo representativo que apela a la percepción de quien mira o el modelo participativo que apela directamente a la inmersión de quien juega.

Esta distinción facilita la percepción entre tres tipos aislados de productos como son la literatura, el cine y los videojuegos. Sacando de la ecuación al tercer tipo que en este caso no se aplica, los dos anteriores evocan maneras de relacionarse con el producto distintas, lo que al final repercutirá doblemente en el proceso adaptativo: por una parte el lenguaje empleará otras herramientas (visuales) para captar esa percepción y, al mismo tiempo, la propia recepción del público consumirá la historia en su ejercicio productivo de realidad audiovisual. Lo curioso de Martín Gaite es que estos roles, en su caso particular, son intercambiados, pues a la vez participa de las tareas de escritora, guionista y telespectadora; lo que acaba favoreciendo una inmersión total de la autora, convertida en escritora filmica y audiencia televisiva través de los modos de interactuar con sus historias. Pero, además, añadido a los modos narrativo y participativo, también actúa el modo representativo desde el momento en que el medio permite su intromisión como creadora más allá de lo meramente literario.

Elevar de la figura de un texto original primario, frente a una supuesta deformación en sus consecutivas réplicas y, consecuentemente, fundamentar un papel central a la cuestión de la fidelidad, resulta un lastre histórico del campo de estudio de la teoría de la adaptación durante el siglo XX y aún presente en algunos casos durante el siglo XXI. Los trabajos aquí realizados por Picazo, Fons o Abad no tratan de replicar al detalle la obra de Martín Gaite, sino de actualizarla para una audiencia nueva que va a consumirla ya sea mediante la televisión o el cine. En este sentido, *Emilia, parada y fonda* es Ana Belén y *Fragmentos de interior* es Luisa, frente a las Emilia y Agustina de Martín Gaite.

José Luis Sánchez Noriega (2000) se plantea por qué existe esa necesidad de adaptar textos literarios al cine, a lo que da diversas respuestas: el reconocimiento y prestigio cultural, sobre todo en casos de las adaptaciones de grandes clásicos; el asegurarse un éxito comercial adaptando obras que el público conoce y consume; la divulgación de ciertos textos literarios; la reformulación de los mitos clásicos o incluso una forma de recontar la historia.

Otra de las preguntas que el especialista español se hace sobre la adaptación es por qué es posible la comparación entre medios, o, en su caso, de textos; a lo cual indica que el marco teórico ideal para el estudio comparativo es el de la narratología, ya que ambos textos, el filmico y el literario, se organizan en torno a elementos discursivos que articulan el relato (personajes, acción, espacios, etc.) y en ambos se cuenta una historia. Si se plantea la misma pregunta respecto de los ejemplos ofrecidos anteriormente, se observa que esa posibilidad en la comparación sigue siendo posible, pues en el caso de la obra de Martín Gaite, se ha visto cómo esa creación literaria funcionando como texto base o de origen mantiene, tanto en el discurso como en la historia, la forma del relato y por lo tanto es asumible para el medio cinematográfico adaptarlo o guionizarlo.

Esta caracterización coincide parcialmente con la definición de Hutcheon (2006) de la adaptación como proceso y como producto, en tanto que la reformulación y la forma de recountar la historia que nombra Sánchez Noriega se integrarían en el proceso definido por la autora: la replicación frente a un texto previo adaptado y que ve cómo su producto se consolida en la recepción por parte de un público particular en su contexto concreto. Sin embargo, las cuestiones de prestigio a las que alude Sánchez Noriega encuentran su contestación por parte de Stam y Raengo (2004) y la vulgarización del medio cinematográfico debido al prejuicio en la consideración de este como un arte secundario o inferior respecto de las obras adaptadas.

No obstante, tanto Hutcheon (2006) como Stam y Raengo (2004) o el mismo Leitch (2004, 2007) y teniendo en cuenta que se ha superado la eterna cuestión de la fidelidad, defienden que no existe una búsqueda de reafirmación del medio utilizando grandes obras de la literatura, sino una transformación o transposición de la historia al estilo y dinámicas del medio propiamente filmico. Esto encuentra su lógica en los casos analizados, pues la traslación de los textos literarios de Martín Gaite a los textos filmicos ha supuesto una adaptación del estilo textual a la dinámica audiovisual. La propia Martín Gaite ha participado de ello en su

entusiasmo como guionista, transformando su escritura al modelo propio que demandaba la RTVE.

Se puede observar que la razón principal de su proceso de adaptación es la búsqueda de un espacio cultural televisivo dirigido a una audiencia que, o bien conoce estas historias desde el medio original del que proceden, el del dominio literario, y que efectivamente se consumen, como es el caso de las novelas; o bien las va a conocer de otra forma, a través del arte filmico. Del mismo modo, se infiere también que el proceso no responde en ningún caso a consideraciones de prestigio o jerarquización de un medio sobre el otro, sino a la reformulación de un producto cultural que funciona en sus diferentes aplicaciones y coordenadas mediáticas y crea sus propias constelaciones de consumición.

El mismo caso se plantea para las adaptaciones que figuren en el imaginario del gran público cinematográfico. Adaptar estos elementos al cine podría asegurar un cierto éxito comercial. Sin embargo, el objetivo nunca ha sido ese, pues, indudablemente, el modelo propuesto no gozaba de unas particularidades concretas más allá que las de divulgar la obra de Martín Gaite y encontrar su hueco en el lenguaje cinematográfico.

Si se retoman los ejemplos analizados, el fenómeno constata que en los tres casos se posee un texto previo literario ilustrado en todos sus tipos con la obra de la autora salmantina. No obstante, tanto en uno como en los otros, la autoridad del personaje central femenino supera sus contextos literarios y se reafirma en su singularidad cinematográfica, donde alcanza una identidad propia y alejada de sus primeras formulaciones (véanse Luisa, Emilia o la propia Tali).

Pese a que son modelos en los que existe una narratividad explícita y literaria previa, se puede dar el caso de que el material para adaptar presente una extensión demasiado escueta como para dar salida a un guion cinematográfico promedio. Ese es el supuesto, por ejemplo, de uno de los casos de estudio: *Emilia, parada y fonda* de Fons, a partir del relato corto de Martín Gaite. En casos como este, el cineasta se encuentra ante la disyuntiva de cómo proceder con el proceso adaptativo, pues puede optar por fusionar el contenido con otro semejante, generalmente de la

misma autora y en el mismo formato de relato breve, o puede optar por extender la trama o el contenido; opción más dificultosa pero, a la vez, más original y que es por la que optó Fons.

Según Josep Martínez Ollé (2004), experto en literatura española, existen cinco tipos de adaptación para lidiar con el fenómeno de la extensibilidad: la que mantiene el contenido, la que alarga el contenido, la que mezcla varios textos, la que incorpora varios textos sin fusionarlos y la que mezcla unos y otros no. La cinta de Fons se enmarcaría en el segundo tipo, dando lugar a un texto nuevo que ofrece a la audiencia una perspectiva diferente de la vida de Emilia.

Conclusión

Carmen Martín Gaite, más allá de no considerarse a sí misma feminista, sino incluso «antifeminista» (Johnson, 2011, 12), aborda, retrata y analiza los problemas de la mujer de su tiempo en el marco de una sociedad, la española de mediados del siglo pasado, hondamente patriarcal. Aunque su visión era ambigua y reticente ante el movimiento en su época, las protagonistas de sus novelas siempre se caracterizan por esa lucha interna y externa en busca de la emancipación, como sucede con Tali, con Patri o con Luisa. A este respecto, la obra audiovisual adaptada ha mantenido el mismo tono, si bien en los tres casos la dirección ha corrido a cargo de un hombre, pero siempre bajo la tutorización de Martín Gaite.

Uno de los temas que mayormente ha reflejado esta batalla por la liberación de las ataduras sociales en ambos textos (literario y filmico) es el del tratamiento del espacio. En *Entre visillos* la claustrofobia recreada por los hogares-prisiones contrasta con el apartamento de Tere (a modo de sala de fiestas) o los exteriores de la ciudad más liberadores. El nexo entre estos dos espacios antagónicos es esa ventana tras cuyos visillos aguardan estas mujeres anhelando salir. La claustrofobia en la serie de Miguel Picazo es acentuada al producirse la grabación enteramente en interiores o falsos exteriores.

En *Emilia, parada y fonda* ocurre una dicotomía similar al oponer el tren-prisión al espacio exterior liberador, si bien en la serie de Angelino Fons, al ser una adaptación expansiva, se reconstruye una historia más detallada. El hogar de la tía ejerce como cárcel, luego transformada en el hogar familiar con Joaquín, los cines en su juventud o los espacios franceses después ejercen de contrapeso.

Por su parte, *Fragmentos de interior* ofrece una nueva dualidad dicotómica con la oposición entre espacio rural y espacio urbano, si bien en la ciudad la casa también ejerce como lugar de retención (en este caso laboral) de Luisa. Este también encierra la acción y los secretos de todos los personajes, pero la trama de la protagonista en la serie se ve dinamizada por su interacción con el exterior, como Francisco Abad reflejó en su serie.

El otro tema, inherente a toda la obra literaria de Martín Gaite y también presente en sus adaptaciones al medio filmico, es el del concepto de «chica rara»; quizá, muy probablemente, la primera manifestación del *feminismo* martingaitiano en su antes mencionada cruzada contra un movimiento al que criticaba por querer imitar las malas costumbres masculinas en vez de procurar una igualdad en derechos y oportunidades real entre ambos géneros (Soler Serrano, 1980).

Tali, Patri y Luisa son el símbolo de la resistencia y rebelión contra el orden establecido, siguiendo sus propios modelos aspiracionales por muy raro que al resto de la sociedad le pareciese. En este sentido, la chica rara llega al punto de desdoblarse en el medio audiovisual a través de la Martín Gaite en pantalla representada por Picazo. Fons libera a Emilia y Abad pone el foco en la autonomía de Luisa.

Ya por último y para concluir, en lo referente a lo meramente adaptativo, su proceso y resultado y su recepción, se da lugar a una reflexión en la que se deben retomar como base las consideraciones del propio Sánchez Noriega (2000) sobre la adaptación filmica. Sobre todo, en lo concerniente a la adaptación como proceso, que a su vez es una categoría transpositiva ilustrada por Timothy Corrigan (2017). Aquí se han seguido las diferentes teorizaciones aportadas por grandes teóricos norteamericanos

sobre la adaptación cinematográfica: Hutcheon (2006), Stam y Raengo (2004) o Leitch (2004, 2007).

¿Cuál ha sido, entonces, el resultado de la adaptación de la obra de Martín Gaite al medio audiovisual?

El proceso, mediante el cual el tríptico escogido sobre su obra literaria, *Entre visillos*, «Un alto en el camino» (*Las ataduras*) y *Fragmentos de interior*, se ha convertido en *Entre visillos*, *Emilia, parada y fonda* y *Fragmentos de interior*, ha adoptado una funcionalidad de facto visual-narrativa como inspiración utilizando las herramientas de creación de tres relatos cinematográficos independientes de sus homólogos literarios.

Se trata de varias historias, ancladas principalmente en el imaginario colectivo de un público lector de posguerra en un ámbito predemocrático que participa de la propia experiencia de la narración de la autora que, sin necesidad de ser expresada en forma de texto audiovisual, es susceptible de ser relacionada con el producto filmico a través de las correspondientes fórmulas de vertebración del contenido narrativo en torno a la fascinación cinéfila y de organización de la estructura, acercándose al modelo visual del medio cinematográfico.

El producto resultante, tras aplicar el proceso transpositivo entre los dos medios, ya no se mueve simplemente en las premisas de la adaptación como simple mecanismo de oposición entre dos (o seis) entidades, sino que al mismo tiempo participa de su interpretación como producto original resultante y también como un acto de recepción ante una audiencia cada vez más implicada en el propio cosmos particular de la adaptación.

Esta, por supuesto, sin llegar a ser nunca el mismo relato, se presenta en forma de serie televisiva o filme resultante en un guion cinematográfico y que apela a una forma de consumo y una relación distintas. Se pasa del pacto tácito entre autora y lectora, al de director y espectador o telespectador. Y se pasa también del ambiente de privacidad de la lectura, al de colectividad de las salas de cine o al familiar-hogareño del consumo de televisión.

No obstante y como broche final, estas dualidades no tienen que ser tomadas como un enfrentamiento en el que una de las dos modalidades venza o muera frente a la otra, sino como una

sinergia de dos fuerzas muy similares en su proposición (en su labor de contar historias) que se necesitan irremediablemente la una de la otra en el proceso y resultado para seguir coexistiendo y evolucionando. En palabras de Carmen Martín Gaite, «Marilyn [Monroe] en los Ángeles y yo en Salamanca nos escapábamos al cine a la menor ocasión; vivíamos en el cine, soñábamos en el cine, llorábamos en el cine y, al salir del local, la vida era oscura y vacía» (Martín Gaite, 1982, 143).

Bibliografía

- ALEMANY, Carmen. (1996) «Dos técnicas para una misma realidad *Calle Mayor* de Juan A. Bardem y *Entre visillos* de Carmen Martín Gaite». *Relaciones entre el cine y la literatura: Un lenguaje común.* 1er Seminario/Juan A. Ríos Carratalá y John D. Sanderson Pastor (coords.). 11-17.
- ABAD, Francisco (director) (1984) *Fragmentos de interior* [serie de televisión]. Madrid. RTVE.
- BORAU, José Luis. (1997) «Presencia del cine en La obra de Martín Gaite». *Al encuentro de Carmen Martín Gaite. Homenajes y Bibliografía.* Emma Martinell (coord.). Barcelona. Departamento de Filología Hispánica. Universitat de Barcelona. 48-51.
- CORRIGAN, Timothy. (2017) «Defining Adaptation». *The Oxford Handbook of Adaptation Studies.* Thomas Leitch (ed.). Nueva York. Oxford University Press. 23-36.
- FONS, Angelino (director). (1976) *Emilia, parada y fonda* [Filme]. España. Cámara P. C.
- FUENTES DEL RÍO, Mónica. (2018) «Las escasas fronteras entre la literatura y el cine en la obra de Carmen Martín Gaite». *Fronteras de la literatura y el cine.* VV. AA. Valladolid. Universidad de Valladolid.
- GÓMEZ VILLÁN, Celia, Beatriz González de Garay Domínguez y María Marcos Ramos. (2019) «Los personajes femeninos en *Entre Visillos*». *Media Literacy & gender Studies.* 8. 16. 77-92.
- HUTCHEON, Linda. (2006) *A Theory of Adaptation.* Londres. Routledge.

JOHNSON, Rebeca. (2011) «El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaite». *Ínsula*. 769-770. 12-16.

LEITCH, Thomas. (2004) «Post-literary Adaptation». *PostScript-Essays in Film and the Humanities*. 23. 3. 99-117.

LEITCH, Thomas. (2007) *Film Adaptation & Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore. Johns Hopkins University Press.

LEITCH, Thomas. (2015) «History as Adaptation». *The Politics of Adaptation. Media Convergence and Ideology*. Dan Hassler-Forest y Pascal Nicklas (eds.). Londres. Palgrave Macmillan. 7-20.

LEITCH, Thomas. (2020) «Collaborating with the Dead: Adapters as Secret Agents». *Adaptation Considered as a Collaborative Art. Process and Practice*. Bernadette Cronin, Rachel MagShamhráin y Nikolai Preuschoff (eds.). Londres. Palgrave Macmillan. 19-35.

LEITCH, Thomas. (2022) «The Ecstasy of Adaptation». *Adaptation Without Borders* [Congreso online]. Braunschweig. Technische Universität Braunschweig.

LLANOS MARTÍNEZ, Héctor. (2022) «Costa-Gavras: “Las plataformas de ‘streaming’ no son proyectos culturales, solo financieros. Han hecho que el cine pierda toda su magia”». *El País* [publicado el 12/08/2022]. <https://elpais.com/cultura/2022-08-12/costa-gavras-las-plataformas-de-streaming-no-son-proyectos-culturales-solo-financieros-han-hecho-que-el-cine-pierda-toda-su-magia.html>

LLUCH VILLALBA, María de los Ángeles. (2000) *Los cuentos de Carmen Martín Gaite. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*. Navarra. EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1982) «De Madame Bovary a Marilyn Monroe». *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona. Destino. 133-146.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1987) *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona. Compactos Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1998) «Un alto en el camino». *Las ataduras*. Barcelona. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2010) *Fragmentos de interior*. Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2015) *Entre visillos*. Madrid. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2016) «La chica rara». *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*, en *Obras completas, vol. V, Ensayos II. Ensayos literarios* (1987). José Teruel, Espasa (ed.). Barcelona. Círculo de lectores. 599-616.

MARTÍNEZ OLLÉ, Josep. (2004) «El cuento literario y el cine». *Revista Making of*. 28. 91-98.

MATEU MUR, Anna. (2014) «El cine y la televisión en los artículos de prensa de Carmen Martín Gaite». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 52. 137-146.

MURRAY, Simone. (2011) *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. Nueva York. Routledge.

PICAZO, Miguel (director). (1974) *Entre visillos* [serie de televisión]. Madrid. RTVE.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. (2000) *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona. Paidós.

STAM, Robert y Alexandra Raengo. (2004) *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Nueva Jersey. Blackwell Publishing.

SOLER SERRANO, Joaquín. (1980) «A fondo. Carmen Martín Gaite». Madrid. RTVE.

<https://www.youtube.com/watch?v=c0jCP2AxFdK>

Mercedes Carbayo Abengózar
Del casino al bar: la democratización del espacio público femenino en la obra de
Carmen Martín Gaite. De *Entre visillos a Irse de casa*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CI-4, 2025, 243-258
<https://doi.org/10.55422/bbmp.1097>

DEL CASINO AL BAR: LA DEMOCRATIZACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO FEMENINO EN LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITÉ. DE *ENTRE VISILLOS A IRSE DE CASA*

Mercedes CARBAYO ABENGÓZAR
Maynooth University
ORCID: 0000-0001-9193-6303

Resumen:

En la narrativa de Carmen Martín Gaite, el espacio adquiere una dimensión simbólica que trasciende su función descriptiva y se convierte en un reflejo del mundo interior de los personajes. En sus novelas, la autora utiliza los lugares físicos para expresar los conflictos existenciales y sociales de sus protagonistas femeninas, que viven tensionadas entre el deseo de libertad y las limitaciones impuestas por la sociedad. A lo largo de su trayectoria narrativa vemos una transformación en la mirada de las mujeres: desde la observación introspectiva y doméstica de sus primeras obras hacia una perspectiva exterior y pública, vinculada al desplazamiento y la apropiación del espacio urbano. En este proceso, el bar —en sus distintas manifestaciones históricas: chocolaterías, tabernas, cafés o bares de copas— se configura como un escenario simbólico de modernidad y apertura, donde las mujeres acceden a lo público y

negocian nuevas formas de identidad. Este trabajo analiza dicha evolución espacial en *Entre visillos* (1989) e *Irse de casa* (1998), explorando cómo la representación del bar refleja la transformación cultural y social de la mujer en la narrativa de Martín Gaite.

Palabras clave:

Carmen Martín Gaite. Espacio narrativo. Modernidad. Espacio público. Género. Bar. Identidad femenina.

Abstract:

In Carmen Martín Gaite's narrative, space acquires a symbolic dimension that goes beyond its descriptive function, becoming a reflection of the characters' inner world. In her novels, the author uses physical settings to represent the existential and social conflicts of her female protagonists, who live in tension between their desire for freedom and the constraints imposed by society. Throughout her literary career, we see a significant transformation in the female perspective: from the introspective and domestic viewpoint of her early works to an outward and public gaze, linked to movement and the appropriation of urban space. Within this process, the bar—in its various historical forms such as cafés, taverns, chocolate shops, or night bars—emerges as a symbolic setting of modernity and openness, where women gain access to public life and negotiate new forms of identity. This paper examines the spatial evolution in *Entre visillos* and *Irse de casa*, exploring how the representation of the bar reflects the cultural and social transformation of women in Martín Gaite's fiction.

Keywords:

Carmen Martín Gaite. Narrative space. Modernity. Public space. Gender. Bar. Female identity.

Introducción

En su ensayo *Usos amorosos del siglo XVIII en España* (1994), Carmen Martín Gaite señala que la vida familiar española comenzó a experimentar cambios significativos en ese siglo debido, principalmente, a dos circunstancias: «una, la de recibir a los amigos,

de un modo más o menos habitual en las propias casas, de donde se deriva el deseo de embellecerlas, y la otra, la costumbre de salir las mujeres diariamente al paseo, que en Madrid tenía lugar en el Prado» (36). Margarita Ortega López (1997) añade que pasear se convirtió en uno de los temas significativos de la sociedad del siglo XVIII y subraya que «salir de la casa cambió la vida de las mujeres; y no solo entre las de las clases acomodadas, sino también entre las restantes» (373). Esta costumbre del paseo se unió muy pronto a otra: la de «tomar algo». En cafés y botillerías «era frecuente que las señoras detuviesen sus coches y carrozas y se hicieran servir bebidas y refrescos» (Martín Gaite, 1994, 51). Las clases populares, por su parte, acudían a las tabernas, lugares a los que, según Concepción Arenal (1874, citada en Uría, 2003, 582), iban «buscando sociedad y distracción (...), conversación animada, juego, o en definitiva pasar el tiempo agradablemente o encontrar descanso y solaz».

Esta progresiva ocupación del espacio público por parte de las mujeres —hasta entonces reservado casi exclusivamente a los hombres— adquiere en las novelas de Martín Gaite un profundo valor simbólico. En *Entre visillos*, la ciudad provinciana y los interiores domésticos funcionan como metáforas de una sociedad cerrada y vigilante, donde las jóvenes viven confinadas bajo la mirada ajena, como si el propio «visillo» del título, desde el que se ve el exterior desde dentro, simbolizara la barrera entre el deseo de participar en el mundo y la imposibilidad de hacerlo plenamente. Frente a ello, los espacios exteriores y abiertos, y los paseos sin rumbo anuncian la búsqueda de identidad y la posibilidad de cambio, una idea que se intensifica en *Irse de casa* donde la mirada se dirige desde fuera hacia adentro.

Henri Lefebvre, en *The production of Space* (1991), sostiene que el espacio no es un contenedor neutro, sino una construcción social e ideológica, resultado de las relaciones de poder, las prácticas cotidianas y las representaciones simbólicas. Desde esta perspectiva, la historia de los bares —como sugiere Javier Rueda (2025) en *Utopías de barra de bar*— puede entenderse como un reflejo de la historia social de un país. En este sentido, los espacios literarios que aparecen en las novelas de Martín Gaite, como los casinos o los bares, se pueden leer como traducciones narrativas del espacio social, donde se visibilizan los mecanismos de control, exclusión y

resistencia que operan en cada época. Estas dinámicas siguen vigentes en la actualidad, como muestra el artículo de *Galicia Confidencial* (2019) sobre la presencia femenina en los bares rurales gallegos, «As mulleres do rural tamén poden ir ao bar... O berro do 8M nunha pequena vila do rural de Galicia».

Entre visillos: el casino.

El universo ficcional de *Entre visillos* retrata la vida cotidiana de un grupo de jóvenes solteras en una España que empieza a abrirse tímidamente al mundo, presionada por los cambios exteriores. El interés de Martín Gaite por la figura de la mujer soltera —una constante en su obra— fue ampliamente abordado en *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), donde la autora afirma: «Vocación de soltera no se concebía que pudiera tener nadie. Se trataba de animar a las que se creyeran en inferioridad de condiciones para que no perdieran la esperanza en la victoria, de alistarlas, en fin, para una causa que se consideraba de interés general» (80-81). Este «interés general» respondía al ideal franquista que concebía a la mujer únicamente como esposa y madre. Las solteras, al situarse fuera de ese modelo, representaban un foco de inestabilidad social, motivo por el cual sus vidas eran estrechamente vigiladas, como muestra la novela, y su actividad profesional restringida a ámbitos considerados adecuados para la incipiente clase media, como la enseñanza.

Este miedo a las solteras, sin embargo, no es algo único del franquismo. Resulta ilustrativo, por ejemplo, el contrato de maestras de 1923 citado por Jerico (2008), tomado de un documento histórico recopilado por Michael W. Apple en *Maestros y textos* (Paidós, 1989), en el que se establecían prohibiciones a las maestras —siempre mujeres solteras, ya que las casadas dejaban de ejercer la profesión—. Estas prohibiciones incluían la de beber alcohol o pasear libremente por heladerías del centro de la ciudad y se aplicaban exclusivamente a las mujeres solteras, no a los hombres, lo que muestra el control moral ejercido sobre la mujer independiente. Una vez se casaban, el control pasaba del Estado a la familia, reproduciendo así la subordinación femenina en el espacio doméstico.

Es precisamente por esta razón por la que el Lyceum Club Femenino, fundado en 1926 por María de Maeztu, constituyó una alternativa moderna y emancipadora. Sus integrantes, calificadas curiosamente como «las modernas» (Capdevila, 2018), eran todas mujeres casadas, lo que hizo que el club fuera bautizado como «el club de las maridas» (cit por Martín Gaite en Elena Fortún, 1992, 19). Su principal propósito era «facilitar a las mujeres españolas, recluidas hasta ahora en sus casas, el mutuo conocimiento y la mutua ayuda» (cit. en Balló, 2016, 33). El club reunió a destacadas figuras del feminismo español —Isabel Oyarzábal, Clara Campoamor o Victoria Kent— y se convirtió en un espacio de sociabilidad y debate intelectual, en claro contraste con los espacios domésticos tradicionales. En su sede se realizaron numerosas exposiciones, charlas y conferencias. Su meta era conseguir la reforma del Código Civil en lo relativo a las leyes que otorgaban a la mujer un trato distinto y discriminatorio respecto al hombre. Sin embargo, su existencia fue efímera: al finalizar la Guerra Civil, el Lyceum fue clausurado y sus bienes requisados por el nuevo régimen (Baroja y Nessi, 1998, 108-109). Con el franquismo, se restauró el Código Civil de 1889 y se reinstauró el modelo femenino basado en el hogar, el matrimonio y la obediencia, contexto que *Entre visillos* representa con precisión.

La ideología franquista reivindicaba una supuesta «tradición» que exaltaba la vida doméstica y el mundo rural y provinciano, en oposición a la modernidad urbana y a la autonomía femenina. Por ello, los espacios femeninos en *Entre visillos* son fundamentalmente interiores y vigilados por el sistema patriarcal: la escuela segregada, la torre de la catedral o el constante control social del «qué dirán». Incluso Natalia, la protagonista y «chica rara» de la novela, experimenta incomodidad cuando es observada mientras toma un café con su profesor, Pablo: «Uy, no, por Dios, si viene no le diga nada [...] lo que es como viniera y nos viera aquí, y encima le sacara usted esa conversación... Encima de verme en el café con una persona que él no conoce...» (217). El simple hecho de ser vista en un espacio público con un hombre ajeno a su círculo familiar pone en riesgo su reputación, revelando la fragilidad de ese espacio público para las mujeres.

Aunque el régimen oponía lo rural a lo urbano, esta distinción era, sin embargo, más simbólica que real. La falta de inversión en el campo provocó, desde los años cincuenta, una fuerte migración hacia las ciudades (Richardson, 2016, 34). Esa movilidad propició la difusión de hábitos urbanos entre las provincias, fenómeno que *Entre visillos* refleja mediante las jóvenes «de fuera», que introducen nuevas formas de sociabilidad en los bailes del casino. Como señala Villena (2003, 445), los casinos, aunque eran espacios privados y exclusivos para hombres, representaron a su vez un avance en el asociacionismo laico de la nueva burguesía. No es casualidad que los detractores del Lyceum lo definieran como «un casino de mujeres», ironizando sobre su carácter selectivo, pero también reconociendo su potencial subversivo como espacio de reunión y de libertad femenina burguesa.

Las «modernas» del primer franquismo, encarnadas en la novela por «la chica de Madrid», irrumpen en ese mundo cerrado con una apariencia y actitud radicalmente distintas: «vestida de rayas con escote muy grande en el traje... llevaba sandalias de tiras y las uñas de los pies pintadas de escarlata» (Martín Gaite, 1989, 27). Su estética, inspirada en las actrices extranjeras, contrasta con la discreción de las jóvenes locales: «Era rubia y llevaba el pelo muy corto peinado con flequillo a lo Marina Vlady. Decía que era más cómodo así para nadar» (39). Estas mujeres desafían las normas de decoro y desatan la crítica de las demás: «Que al casino ya no se podía ir con la plaga de las nuevas porque ellas se acaparaban a todos los chicos solteros... Andaban a la caza ¡y con un descaro!» (114). La mezcla social que provocan —al coincidir burguesas, trabajadoras y forasteras— genera ansiedad y sensación de invasión: «El casino está 'ful' por la mezcla... si hasta la del Toronto se ha vestido de tul rosa. Y por las mañanas en el puesto. Así que claro, es un tufo a pescadilla...» (23).

La democratización del espacio se percibe así como amenaza por la mayoría de las protagonistas. Como advierte Nancy Duncan, «space is subject to various territorializing and deterritorializing processes whereby local control is fixed, claimed, challenged, forfeited and privatized» (1996, 129). En *Entre visillos*, estas protagonistas ejercen el control territorial frente a quienes cuestionan su estabilidad, como las chicas de fuera o Rosa, la

animadora contratada por el casino. Rosa «de rostro completa ente vulgar, parecido al de otras chicas rubias que había visto muchas veces...» (Martín Gaite, 1989, 76) es consciente de su marginalidad y se rebela contra la hipocresía local: «—Que nos miran, ¿verdad? —dijo en voz alta y destemplada—. No, si no me extraña. Aquí la animadora, lagarto, lagarto, y los que van con ella igual, cosa perdida» (79). Su presencia en el espacio público evidencia el conflicto entre clase, género y moralidad. Cuando Pablo propone integrarla en el grupo de jóvenes del casino, la reacción es inmediata: «—¿A quién vas a traer aquí? ¿A la animadora? Oye, no, esas bromas, no. Gente de esa no queremos» (105). Como «mujer independiente, bebedora y soltera» —recordemos que a las maestras se les prohibía beber alcohol—, Rosa encarna la figura femenina excluida de la comunidad local, una *outsider* que cuestiona las fronteras simbólicas de la respetabilidad.

En términos de Giddens (1990, 101), *Entre visillos* describe una sociedad premoderna en la que las relaciones locales constituyen redes sólidas y estables, resistentes a la movilidad y al cambio. Rosa, —heredera de figuras históricas del espectáculo popular, como «La Caramba» en el siglo XVIII, por su clase y posición (Antonina Rodrigo, 1992)— y las chicas de fuera, de clase media, desestabilizan esa estructura al encarnar una versión temprana de mujeres modernas: visibles, autónomas y dueñas de su propio cuerpo. Sin embargo, al mismo tiempo son víctimas de la condena moral que históricamente ha pesado sobre las mujeres que ocupaban el espacio público.

Natalia, por su parte, prefigura a la *flâneuse* moderna: observa, reflexiona y comienza a moverse fuera de los márgenes impuestos. Aun así, su experiencia sigue limitada por la vigilancia social, lo que contrasta con la libertad de desplazamiento de los personajes masculinos como Pablo. En *Irse de casa*, Martín Gaite desarrollará plenamente este personaje con Amparo Miranda, cuya movilidad por la ciudad —física e interior— simboliza un proceso de autodescubrimiento. Así, *Entre visillos* muestra los primeros signos de esa liberación simbólica que había empezado con el feminismo temprano del Lyceum. Aunque el bar de Rosa o el casino de las chicas burguesas siguen siendo espacios masculinos, su lenta apertura a las mujeres anuncia una profunda transformación

cultural: la conquista del espacio público como escenario de identidad, deseo y emancipación.

Irse de casa: los bares

Las modificaciones en las costumbres que se insinúan tímidamente en *Entre visillos* serán exploradas con mayor profundidad en *El cuarto de atrás* (1988), donde Carmen Martín Gaite reconoce la necesidad de tomar distancia —no solo temática, sino también formal— respecto de su primera novela y de aventurarse en nuevas formas y asuntos:

Hace dos años, empecé a tomar notas para un libro que pensé que podría llevar ese título ('Ven pronto a Cúnigan'), un poco el mundo de *Entre visillos*, pero explorando ahora, con mayor distancia, en plan de ensayo o de memorias, no sé bien; la forma que podría darle es lo que no se me ha ocurrido todavía. Lo ordené todo por temas: modistas, peluquerías, canciones, bailes, novelas, costumbres, modismos del lenguaje, bares, cine... fue a raíz de la muerte de Franco (Martín Gaite, 1988, 73).

Este libro se convertirá en algo distinto tanto en tema como en forma: el magnífico ensayo *Usos amorosas de la posguerra española*, donde analiza el cambio de costumbres en las ciudades provincianas mediante la evocación de espacios cotidianos —modistas, peluquerías, tiendas, bares— tradicionalmente marginados de los grandes relatos. Como señala Gillian Rose (1993), estos lugares conforman «la única geografía del espacio que muchas mujeres conocen», y precisamente por ello merecen ser objeto de estudio, algo que la propia autora subraya en su ensayo:

Fuera porque las soltases o fuera porque se soltases ellas, lo cierto es que aquellas chicas habían conseguido vivir menos sujetas y se habían liberado de ciertos prejuicios, si no para sustituirlos por juicios que enriquecieran su inteligencia, sí para implantar en las costumbres y en el lenguaje una serie

de modificaciones, no por triviales, menos dignas de ser tenidas en cuenta (1987, 181-82, versión digital).

En el capítulo de *El cuarto de atrás* titulado «La isla de Bergai», Martín Gaite habla de la invención, junto a su amiga de la infancia, de una isla imaginaria, refugio simbólico desde el cual imaginaban escapadas: «A Bergai se llegaba por el aire. Bastaba con mirar a la ventana, invocar el lugar con los ojos cerrados y se producía la levitación» (Martín Gaite, 1998, 180). El nombre de la isla es una apócope de sus apellidos, siguiendo el estilo de denominación de los establecimientos públicos de provincias de aquel momento: «eran tiendas y cafés que abrieron por entonces en Salamanca, locales modernos» (180, el subrayado es mío). Refiriéndose a estos locales modernos de nombre apocopado, la autora evoca un episodio revelador. Cuenta que su padre llevó a las dos amigas a tomar el aperitivo al bar *Simu*, un café oscuro con espejos negros y asientos cubistas, y allí se encontraron a: «Una chica de familia conocida haciendo manitas con un soldado italiano, a los ojos de todo el mundo. Sacó un pitillo y se puso a fumar descaradamente; era rubia, se reía muy alto con el vermut en la mano, la miraban todos, seguramente pensando que no era trigo limpio» (181). El hecho de que sea ahora una joven burguesa la que fuma, ríe y se muestra en un bar —como había hecho Rosa en *Entre visillos*— anuncia una cierta relajación en las costumbres tras la muerte de Franco. Lo que en *Entre visillos* suponía una transgresión, en *El cuarto de atrás* ya es un signo de modernidad, aunque el tema de la respetabilidad siga presente.

Entre *El cuarto de atrás* e *Irse de casa* transcurren veinte años en los que la democracia se consolida. Amparo Miranda, protagonista de su última novela, es una mujer de sesenta y cuatro años, rica y residente en Nueva York, que regresa a la ciudad de su infancia, una ciudad que nos recuerda a la de *Entre visillos*. Hija de una modista soltera (de nuevo las solteras), su historia refleja las marcas del estigma y la movilidad social. Sabiéndose irreconocible gracias a las cirugías estéticas a las que se ha sometido, Amparo recorre las calles de su ciudad natal, redescubriendo espacios y reconstruyendo su identidad. Para ella: «Las mujeres son más dadas a la ceremonia, y el acto de recordar para ellas, cuando ponen atención, es casi un acto

religioso, un camino de perfección para entender la propia identidad». (Martín Gaite, 1998, 93)

El acto de recordar se produce ahora mientras pasea, y no desde los espacios domésticos que habíamos visto en *Entre visillos*. Siguiendo la reflexión de Anthony Giddens (1991, 38), la modernidad implica un ejercicio constante de reflexividad, mediante el cual las prácticas sociales se examinan y reforman a la luz de la propia experiencia. Amparo Miranda, al igual que C., la narradora de *El cuarto de atrás*, revisa su pasado y las normas que lo moldearon. A diferencia de aquella, sin embargo, lo hace en movimiento, como una auténtica *flâneuse* moderna: «No tener ruta, ni propósito ni prisa le parecía la almendra misma de la libertad. Y con esa sensación de ingrávida, se lanzaba a navegar el nuevo día» (Martín Gaite, 1998, 146).

Los paseos de Amparo dibujan una ciudad híbrida, donde conviven tradición y modernidad. En el antiguo casco histórico aún sigue funcionando el casino, frequentado por personajes que parecen salidos de *Entre visillos*, como el abuelo de Valeria, fiscal de la Audiencia. Valeria también prefiere la parte vieja ya que como le dice una vecina: «El centro es el centro... hasta edificios del diecisiete hay aquí y más todavía. Y te voy a decir una cosa: son los jóvenes los que le tienen apego a estas calles y a estas plazas, les tira lo viejo mucho más que a los propios viejos...» (Martín Gaite, 1998, 156). En el Ensanche, la zona nueva, se concentran los hoteles, comercios y cafés de moda, como el hotel Excelsior, donde se aloja Amparo y donde las élites y de las señoras de «toda la vida» acuden a tomar el aperitivo (46). Hay en la novela un constante trasiego entre estos espacios, lo que simboliza la coexistencia de dos temporalidades. El geógrafo Robert Sack (1997) denomina *thin places* a los espacios posmodernos diluidos, caracterizados por la mezcla de extraños, en contraste con los *thick places* tradicionales, como el casino, donde predominan las experiencias locales y los vínculos duraderos. En la ciudad posmoderna de *Irse de casa*, los locales se mezclan y conviven: junto al casino y el Excelsior, El Oriente, donde «la gente esnifaba coca y se metía mano en el sótano» (108), las tabernas tradicionales, los cafés y los bares de copas. De la misma manera se mezclan los espacios de memoria que jalonan el itinerario emocional de Amparo, como su antigua casa, convertida ahora en

tienda de antigüedades, o la peluquería de Társila, donde encuentra el armario de su infancia.

Del mismo modo que Amparo, otras dos mujeres de la novela, Valeria y Manuela también reflexionan sobre su pasado desde distintos locales públicos. Valeria observa los cambios que se han producido en la ciudad y cómo estos lugares *thick* se han ido diluyendo desde un bar del Ensanche:

El local, tal vez lo hubieran abierto hace poco, era amplio, luminoso y moderno, pero con un deliberado toque de antigüedad; ahora siempre hacen eso —pensó Valeria—, desnudar a un santo para vestir a otro... Pensar ‘aquí’ la llevó a mirar a través del cristal la avenida ancha con bloques de quince pisos... Y se abrazó a sus raíces provincianas (169).

Manuela por su parte encuentra en el bar de un pueblo el espacio de introspección que le permite repensar su vida: «Encontró uno en la plaza y aparcó el coche allí, junto al Ayuntamiento, que tenía un reloj parado... En el bar le dijeron que ya no servían comidas porque eran las seis. A Manuela le chocó que fuera tan tarde y entonces empezó a hacer el examen de conciencia de su tiempo reciente...» (98). En este pueblo, el reloj del ayuntamiento, —a diferencia del de *Entre visillos*, el que marca el tiempo exterior y oficial— está parado. Lo que ahora importa es el tiempo interior y personal, el tiempo de reflexión de Manuela.

En *Irse de casa*, todos estos locales «cada día abrían más» (147) —viejos, nuevos o reinventados— configuran una topografía permeable del espacio público, en la que las mujeres se mueven con libertad. Del casino de *Entre visillos* y el bar de la esquina de *El cuarto de atrás* donde la autora vivió junto a su hija el momento histórico y simbólico del entierro de Franco: «Es un bar de tránsito donde suele haber mucho barullo, con olor permanente a calamares fritos y con televisión, claro.» (Martín Gaite, 1988, 133), pasamos a una proliferación de locales que, como apuntaba Antonina Rodrigo refiriéndose al siglo XVIII, revelan su papel integrador en la sociabilidad española. Rosa Montero (2018) observa que, a diferencia de la cultura protestante, donde los bares son lugares de perdición, en España los bares son espacios familiares y afectivos,

«sitios confortables y seguros en los que se celebran cumpleaños y a los que se va con los niños». En el siglo XXI, el bar ha dejado de ser un lugar transgresor para las mujeres y se ha convertido en un escenario legítimo de encuentro, reflexión y pertenencia. Rossy de Palma, en una entrevista que le hizo Terenci Moix junto a Gonzalo Torrente Ballester en 2006, y que aparece en el DVD3 de la serie *Los gozos y las sombras* (Torrente Ballester 1957-1962), afirma que lo mejor de los bares modernos es que las mujeres, antes excluidas, participan plenamente del espacio. Esa diferencia marca el tránsito simbólico de la mujer desde los visillos al centro mismo de la vida pública. Hoy, bien entrado el siglo XXI, España es considerada «un país de bares» (Zamorano, 2025), e incluso cuenta con un día especial, el 15 de octubre, cuando se celebra el día Mundial de los Bares y Restaurantes.

Conclusión

Para Lefebvre (1991, 41), los *espacios de representación* son históricos, pues expresan tanto la memoria colectiva de un pueblo como la experiencia individual de quienes los habitan. Los bares, como espacios emblemáticos de la sociabilidad española, han dialogado con la historia social y cultural de España, como evidencia la obra de Carmen Martín Gaite. Inicialmente exclusivos de las élites masculinas, estos locales han ido democratizándose y abriéndose progresivamente a las mujeres y a las clases populares. El Lyceum Club Femenino, considerado —como hemos visto— «un casino con todo», simbolizó el acceso de las mujeres al espacio público, y por tanto a la modernidad. El franquismo, sin embargo, abolió este avance al reinstaurar la segregación de géneros y clases, limitando de nuevo su presencia visible.

Giddens subraya que la modernidad se define por una mirada hacia adelante (*forward looking*), en contraste con la orientación a la tradición propia de la premodernidad. Esta tradición —reactivada bajo el franquismo— se sostiene en la rutina (1990, 105), del mismo modo que el mundo rutinario y aburrido representado en *Entre visillos*. Cualquier alteración en esas rutinas suponía un problema, como muestra la inquietud de Natalia al tomar un café con Pablo en un bar, incluso siendo su profesor. Pablo y las

«chicas de fuera», introducen un extrañamiento con respecto a esas normas, y con ello, impulsan transformaciones sociales que, aunque superficiales, no fueron insignificantes. Los cambios en las costumbres —como la moda que encarna la chica de Madrid— actualizan otros procesos similares, como el cambio de color de la basquiña relatado por Martín Gaite en *Usos amorosos del dieciocho* (Martín Gaite, 1994), o la costumbre de salir a la calle sin sombrero, documentada por Balló (2016). Estas transformaciones aparentemente menores, reflejaron un cambio de mentalidad que fue calando progresivamente en otros aspectos de la vida social y personal.

Los avances sociales relacionados con las mujeres no han dependido únicamente del espacio físico, sino también de un proceso interior de reconstrucción personal. La figura de la *flâneuse*, que camina sola por la ciudad mientras reflexiona, ha estado íntimamente ligada a la modernidad y a la apropiación femenina del espacio urbano. El espacio público —entre ellos los bares— ha proporcionado el anonimato necesario para ese ejercicio introspectivo, un rasgo también central en la modernidad. En *Entre visillos*, sin embargo, el anonimato es imposible, al igual que lo es la entrada a los bares, y los desplazamientos de las mujeres son breves y vigilados, destinados más a ver y a ser vistas, en contraste con los paseos libres de Pablo.

Si en *El cuarto de atrás* la autora-narradora percibe la proliferación de locales públicos como signo de modernidad —aunque todavía en clave intimista—, *Irse de casa* describe una ciudad posmoderna, abierta y móvil. En ella Amparo Miranda encarna a la *flâneuse* que transita simultáneamente por el espacio exterior y por su geografía interior, haciendo del movimiento un acto de reflexión, como ha estudiado ampliamente Ester Bautista (2019). En *Irse de casa* los bares —espacios de tránsito y pensamiento— reflejan tanto la pluralidad social como la presencia activa de las mujeres.

Carmen Martín Gaite fue una observadora excepcional del mundo femenino. Aunque mantuvo una relación compleja con el feminismo institucional, dedicó su obra a explorar la cotidianidad de las mujeres españolas, desde la posguerra hasta bien entrada la democracia. Con empatía y lucidez, narró la transformación de los espacios interiores —símbolos de encierro y control— en espacios

abiertos y compartidos, donde las mujeres fueron conquistando su lugar. En ese proceso, el bar, en todas sus variantes, se convierte en un escenario privilegiado, donde el espacio funciona como metáfora de la evolución vital de sus protagonistas: desde la reclusión hasta la búsqueda —todavía tentativa pero decidida— de autodescubrimiento y autonomía.

Bibliografía

«As mulleres do rural tamén poden ir ao bar. O berro do 8M nunha pequena vila do rural de Galicia» *Galicia Confidencial*. 11 de marzo 2019.

APPLE, Michael W. (1989) *Maestros y textos*. Barcelona. Paidós.

BALLÓ, Tània. (2016) *Las mujeres de la posguerra: cultura, vida cotidiana y resistencia*. Barcelona. Anagrama.

BAROJA y NESSI, Carmen. (1998) *Recuerdos de una mujer de la Generación del 98*. Barcelona. Tusquets.

BAUTISTA, Ester. (2019) *Carmen Martín Gaite. Poetics, Visual elements and Space*. University of Walles Press

CAPDEVILA, Nuria. (2018) *El regreso de las modernas*. Valencia. La Caja Books,

DUNCAN, Nancy. (1996) «Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces». *Body Space. Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Nancy Duncan (ed.). Milton. Routledge. 127-146.

FORTÚN, Elena. (1992) *Celia lo que dice*. Prólogo de Carmen Martín Gaite. Madrid. Alianza.

GIDDENS, Anthony. (1990) *The Consequences of Modernity*. Cambridge. Polity Press.

GIDDENS, Anthony. (1991) *Modernity and Self-Identity*. Cambridge. Polity Press.

JERICÓ, Pilar. (2008) *Historia del trabajo(I): Contrato de maestra en 1923.* <https://www.pilarjericó.com/historia-del-trabajo-contrato-de-maestra-en-1923>, 31 julio 2008.

LEFEBVRE, Henri. (1991) *The Production of Space*. Oxford. Blackwell.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1987) *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona. Anagrama (edición digital).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. *El cuarto de atrás*. Madrid. Siruela, 1988.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1989) *Entre visillos*. Madrid. Destino.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1994) *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1998) *Irse de casa*. Barcelona. Anagrama.

MONTERO, Rosa. (2018) «El bar de la esquina». *El País Semanal*. https://elpais.com/elpais/2018/06/11/eps/1528738869_875555.htm. 17 junio 2018.

MORENO ALBA, Rafael (director). (2006) *Los gozos y las sombras*. Divisa Home Video, 2006.

ORTEGA LÓPEZ, Margarita *et al.* (1997) «Las mujeres en la España moderna», en Elisa Garrido (ed.) *Historia de las mujeres en España*. Síntesis, 249-411.

RICHARDSON, Nathan. (2016) *Imagination of Space and Place in Fiction and Film 1953- 2003*, Bucknell Uni Press.

RODRIGO, Antonina. (1992) *María Antonia, La Caramba. El genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*. Granada. Albaida.

ROSE, Gillian. (1993) *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge. Polity Press.

RUEDA, Javier. (2025) *Utopías de barra de bar*. Madrid. Lengua de trapo.

SACKS, Robert David. (1997) *Homo Geographicus: A Framework for Action, Awareness and Moral Concern*. John Hopkins University Press.

URÍA, Jorge. (2003) «La taberna. Un espacio multifuncional de sociabilidad popular en la Restauración española». *Hispania*. LXIII/2. 214. 571-604.

VILLENA ESPINOSA, Rafael y Ángel Luis López Villaverde. (2003) «Espacio privado, dimensión pública: hacia una caracterización del casino en la España contemporánea.» *Hispania*. LXIII/2. 214. 443-466.

ZAMORANO, Enrique. (2025) «Una 'utopía' muy alcanzable ¿Un ratio de bares por habitante? Este sociólogo plantea una nueva ley para que nadie se quede sin su 'vermu' de confianza». *El Confidencial*. <https://www.elconfidencial.com>. 24 de mayo 2025.

Juan Senís

Las chicas son raras (y listas), pero las madres, no:
paradojas del discurso literario infantil en la obra de Carmen Martín Gaite
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CI-4, 2025, 259-286
<https://doi.org/10.55422/bbmp.1073>

LAS CHICAS SON RARAS (Y LISTAS), PERO LAS MADRES, NO: PARADOJAS DEL DISCURSO LITERARIO INFANTIL EN LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE

Juan SENÍS

Universidad de Zaragoza / ECOLI
ORCID: 0000-0002-3261-0140

Resumen:

Carmen Martín Gaite tiene una limitada obra dedicada al público infantil, compuesta por tres libros: *El castillo de las tres murallas*, *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*. Aunque en todas ellas los vínculos maternofiliales son un tema principal, las dos últimas obras se caracterizan por reflejar unas relaciones conflictivas y polarizadas entre madres e hijas. Así, el presente trabajo tiene como fin demostrar que en *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan* se observa una problemática asimilación del discurso literario infantil que se manifiesta especialmente en la manera en que se plasman las relaciones entre madres e hijas, mientras que dicha tendencia está, sin embargo, ausente de *El castillo de las tres murallas*, en la cual se reescribe la tradición literaria infantil de manera más libre e innovadora.

Palabras clave:

Carmen Martín Gaite. Literatura Infantil. Maternidad.

Abstract:

Carmen Martín Gaite has a short corpus of children's literature: *El castillo de las tres murallas*, *El pastel del diablo* and *Caperucita en Manhattan*. Although maternal-filial bonds are a major theme in all of them, the last two works are characterised by their somewhat schematic portrayal of conflictive and polarised relations between mothers and daughters. Thus, this paper aims to demonstrate that in *El pastel del diablo* and *Caperucita en Manhattan* there is a problematic assimilation of children's literary discourse, especially regarding relationships between mothers and daughters. This tendency is, however, absent in *El castillo de las tres murallas*, where children's literary tradition is rewritten in a freer and more innovative way.

Key Words

Carmen Martín Gaite. Children's Literature. Motherhood.

Introducción: una magia tardía y fortuita

Son pocas las escritoras –y menos aún los escritores, nos atreveríamos a decir, aunque no haya datos fiables al respecto– que desarrollan de forma paralela una trayectoria exitosa tanto en la literatura dirigida al público infantil como en la destinada al lectorado adulto. Salvo llamativas excepciones, que bien valdría la pena estudiar desde un punto de vista empírico (Elvira Lindo es sin duda el ejemplo más conspicuo), la incursión en la literatura infantil es vista generalmente como una suerte de periplo menor que raramente concita la atención de la historiografía literaria y que suele quedar en general fuera del canon académico. No del escolar, eso sí, donde las cosas funcionan de otra manera, pero sí de los estudios llevados a cabo dentro de la universidad y de la crítica literaria en general. Incluso en el caso de Ana María Matute, cuya producción infantil fue bastante extensa y mereció numerosos premios, amén de que en ella figuran grandes clásicos de la LIJ

española de la segunda mitad del siglo XX, las obras para el lectorado infantil quedan desdibujadas y arrinconadas ante otros logros que se consideran mayores porque, quizás, son también para mayores.

El caso de Carmen Martín Gaite resulta particular a este respecto porque, aun contando con una obra infantil no demasiado numerosa, entre ella se cuenta una de sus novelas más populares, vendidas y traducidas, *Caperucita en Manhattan* (aquí quizás el canon escolar tenga algo que ver), y también porque se concentra en un periodo muy concreto de su vida: la década de 1980, *grossó modo*. Un periodo que, si nos remitimos a la reciente, excelente y documentadísima biografía de José Teruel (2025), podemos considerar de transición, ya que se inserta entre los años setenta, su década «más fecunda» (Teruel, 2025, 283), de experimentación y de producción de obras maestras indiscutibles en su corpus como *Retahílas* y *El cuarto de atrás*, y la de 1990, donde se produjo sin duda su consagración como novelista popular, de buenas ventas e imagen reconocible, coincidiendo con su salto al sello Anagrama, epítome, en cierto modo, de la modernidad literaria de la época. En esa década también aciaga desde el punto de vista personal, como es sabido y destaca también González Couso (2008), marcada en el ecuador por la muerte de su hija, publica Martín Gaite sus obras infantiles, concretamente en 1981 (*El castillo de las tres murallas*), 1985 (*El pastel del diablo*) y 1990 (*Caperucita en Manhattan*). Por tanto, la ficción que publicó Carmen Martín Gaite en esos años está dirigida a la infancia, ya que las otras dos obras originales aparecidas en esos años son los ensayos *Desde la ventana* y *Usos amorosos de la posguerra en España*.

La llegada de Martín Gaite a la ficción infantil es, aun así, fortuita. Lo cuenta con suma gracia y escaso pudor Esther Tusquets en uno de sus volúmenes de memorias, al evocar un verano en Cadaqués en que invitó a pasar unos días en su casa a la autora salmantina. Tusquets, que había iniciado ya la publicación de la colección Grandes Autores en Lumen, con el fin de que los vástagos de la burguesía ilustrada y letrada tuvieran acceso a una literatura infantil de calidad y no aleccionadora y reaccionaria (Tusquets, 2012), recuerda posteriormente cómo le propuso

durante una fiesta en Madrid a Martín Gaite que escribiera una historia para dicha colección, una sugerencia que esta primera rechaza y luego, no se sabe muy bien por qué, acepta. Nace así *El castillo de las tres murallas* (1981), que Tusquets juzga excelente y «muy distinto de lo que se publica habitualmente para niños» (Tusquets, 2012, 208), primera (y quizás menos conocida) incursión de la escritora salmantina en el discurso literario infantil.

No parece, pues, que la dedicación a la LIJ de Carmen Martín Gaite fuera premeditada y consciente, sino más bien fruto de una sugerencia externa e inopinada. De hecho, en la introducción a su primera obra infantil, *El castillo de las tres murallas*, se pone de manifiesto cierta perplejidad (podemos llamarla así) ligada a su debut en ese campo, amén de cierta incredulidad en ese tipo de literatura, cuando se afirma en el prólogo:

Tal vez este cuento pueda gustarles también a los mayores, lo mismo que los anteriores de la autora podría entenderlos un niño. Porque no hay razón para que a los niños y a las personas mayores tengan que gustarles cosas distintas (Martín Gaite, 2010, 801).

A pesar de ello, Carmen Martín Gaite reincidió en esta literatura, como hemos dicho, en dos ocasiones, aunque su visión del asunto no cambió demasiado, como se puede ver en una entrevista en la revista *Peonza*, donde declaraba sobre la literatura infantil actual: «[...] lo que se publica ahora no me atrae [...]. La literatura infantil, como no soy una niña, por desgracia, no me interesa tanto» (1993, 25). O en otra entrevista con motivo de la publicación de *Caperucita en Manhattan*, donde decía que sus «cuentos completos los han leído niños de entre ocho y diez años con auténtica pasión» (CLJJ, 1991, 7).

Al mismo tiempo, la relación con la LIJ fue conflictiva también desde el punto de vista de la vida editorial, lo cual daría para otro artículo, ya que excede los límites de este. Por eso no vamos a entrar aquí. Sí diremos, empero, que la suerte de estas obras para la infancia de Martín Gaite ha sido, sin lugar a duda, desigual, ya que hay una novela de gran éxito, como hemos dicho,

junto a otras dos que no han conocido tal destino. Su cambio de título, de ilustraciones y de editorial no han favorecido su posteridad y el conocimiento por parte del público. Baste remitir desde aquí al volumen VII y último de las *Obras Completas* de Carmen Martín Gaite, donde se puede encontrar una selección de misivas intercambiadas con Esther Tusquets que reflejan la suerte editorial de sus dos primeras obras infantiles, las quejas de la autora salmantina por la escasa promoción por parte de la editorial y su decisión de publicar su tercera obra para la infancia en Siruela.

Al margen de la desigual suerte editorial y comercial de las tres obras infantiles de la autora, hay otra característica que llama mucho la atención y que va a constituir el eje conductor del presente estudio. Dichas narraciones forman, de hecho, un singular tríptico, ya que existe un buen número de concomitancias entre las dos segundas (*El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*), que comparten una serie de planteamientos narrativos y de construcción de personajes casi idénticos, pero que poco o nada comparten con la primera, y quizás mejor, a nuestro juicio. Así, en *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan* se observa una, cuando menos, problemática y más simplista asimilación del discurso literario infantil que se manifiesta especialmente en la manera en que se plasman las relaciones entre madres e hijas, mientras que dicha tendencia está, sin embargo, ausente de *El castillo de las tres murallas*, en la cual se reescribe la tradición literaria infantil de manera más libre e innovadora, amén de que las relaciones maternofiliales discurren por otros derroteros. La causa, y aquí es tan imposible encontrar una razón como tentador establecer una hipótesis, parece difícil de establecer, pero aun así vamos a aventurar una, por arriesgado que resulte, además de ofrecer un análisis comparativo de las tres obras desde el punto de vista de las relaciones entre madres e hijas.

Las chicas son raras, pero las madres, no

Aunque Carmen Martín Gaite nunca desarrolló como tal una teoría de la LIJ, su concepción sobre el discurso literario infantil se puede rastrear y reconstruir en varios escritos que,

gracias a la labor de José Teruel en sus *Obras completas* y su biografía, son más fáciles de encontrar ahora. Porque, amén de escribir obras infantiles, Martín Gaite habitó los aledaños de la LIJ en diversas actividades, como guiones de series, conferencias, prólogos y traducciones, como ponen de manifiesto Ferru (2023) y González Couso (2008), entre otros. En total, y ahora que disponemos de las obras completas, es fácil darse cuenta de que su ligazón con esta literatura es mayor de la que quizás ella misma concebía como posible, e incluso se deja ver en una obra tan significativa como *El cuento de nunca acabar*, donde abundan las reflexiones relacionadas con el cuento tradicional y las narraciones destinadas a la infancia.

Al mismo tiempo, resulta imposible ignorar que, cuando un autor normalmente dedicado al cultivo de literatura destinada a un público adulto escribe una obra para la infancia, está adaptando su voz y su universo a un discurso con reglas distintas. No se trata exactamente de género literario con entidad propia, en definitiva, si entendemos los géneros literarios naturales «como *opciones de entrada* en el despliegue lógico de las posibilidades de *expresión* y de *plasmación*» (García Berrio y Huerta Calvo, 1995, 44), pero sí de una de tantas posibilidades de expresión y plasmación, que se construye en función de las capacidades e intereses de un lector determinado, al que el autor se adapta cuando escribe para él, o que los lectores infantiles han ido adoptando, en el caso de ciertas obras no escritas expresamente para ellos, en función sin duda de su coincidencia con ciertos rasgos genéricos. De hecho, gran parte de la teoría sobre la LIJ que podemos encontrar en diversas tradiciones nacionales parece empeñada continuamente en definir lo que, tomando prestado el término de Even-Zohar (1990) y la teoría de los polisistemas, podemos denominar «repertorio literario infantil», esto es, el conjunto de normas y de convenciones que rigen, en un determinado momento de la historia, el funcionamiento de un género literario o, como es el caso, de una parte de las manifestaciones literarias, como las dirigidas a la infancia o, en su defecto, las consideradas aptas para ellas. Una parte del campo cultural que aún produce cierta reticencia a la hora de aceptarla como discurso literario con rasgos propios y

diferenciados (que no completamente separados) de las obras destinadas al público adulto.

Carmen Martín Gaite, si bien nunca llegó a hacer afirmaciones muy tajantes al respecto (sí las hizo su exmarido, Sánchez Ferlosio, por cierto), mostraba cierta renuencia a reconocer las características propias de la LIJ y, en algunos de sus escritos y entrevistas se vilumbra su convicción de que no se distingue mucho de la literatura escrita para adultos, como ya hemos visto. Dichos testimonios dan fe de cierta resistencia de Carmen Martín Gaite a realizar una separación tajante entre la literatura infantil y la literatura para adultos, a veces de manera más clara, a veces de forma más sutil. María Coronada Carrillo Romero, por su parte, al recopilar lo que según ella podría considerarse la teoría de Carmen Martín Gaite sobre la Literatura Infantil, destaca como primer rasgo el siguiente:

No existe una diferencia marcada entre lo que llamamos literatura infantil y lo que llamamos literatura para adultos. Si tenemos en cuenta la enorme afición de los adultos hacia la literatura fantástica, podemos afirmar que el componente imaginativo, fantástico e ilógico, es un rasgo recurrente tanto en la literatura escrita para adultos como en la literatura en general (2008, 212).

Sin embargo, al sintetizar de esta manera las ideas de la autora salmantina sobre la literatura infantil, Carrillo Romero está cayendo en un error frecuente que la propia escritora no evita tampoco y que es habitual en los intentos de definir literaturas de difícil delimitación y fronteras difusas, como la infantil o la escrita por mujeres. Dicho error consiste en usar solo criterios temáticos y nunca formales o pragmáticos para ello, cuando la clave de la especificidad de la literatura infantil no reside tanto en los temas como en la preponderancia de ciertas opciones formales y en las particularidades de su situación comunicativa. No hay que olvidar que en el discurso literario infantil un emisor adulto se dirige a un receptor infantil aún en proceso de formación, cuyas habilidades lectoras no están todavía plenamente desarrolladas, por lo que las

características del mensaje han de adaptarse a dicha particularidad. Y resulta curioso comprobar cómo se dan muy llamativas coincidencias entre casi todos aquellos críticos que han intentado definir dichas características, incluso cuando pertenecen a tradiciones literarias y culturales distintas (Atxaga, 2010; Boero y De Luca, 2006; Cerrillo, 2007; Colomer, 1999; Hunt, 2001; Jan, 1985; Lebeau, 2020; Mínguez, 2012; Montes, 2001; Nodelman, 2008; Reynolds, 1994 y 2001; Shavit, 1986; Soriano, 2005; Sotomayor, 2000; Tabernero, 2005, *et al.*). Rasgos como la sencillez, el simbolismo, el protagonismo de niños o de personajes infantilizados, la deuda del folclore, el sesgo didáctico, el peso de las imágenes y el aparato peritextual o la tendencia a establecer oposiciones marcadas son repetidas, bajo estas u otras denominaciones, en casi todos los intentos de caracterización de la LIJ. Así, la teoría y la crítica surgidas en torno a este discurso literario dirigido a la infancia demuestran que existe una serie de normas que conforman lo que hemos denominado repertorio literario infantil y, en este sentido, cabe recordar que quien cultiva la LIJ escribe desde una posición determinada en relación con el repertorio literario infantil, sea este actual o no, y desde una postura concreta sobre la propia idea de infancia, de lo que esta debe o puede leer, un concepto que es, por supuesto, mudable y que cambia históricamente. En suma, quien escribe para la infancia siempre adopta, lo quiera o no, una voz y una posición enunciativa distinta, pues está manejándose con otras reglas y con otro tablero de juego.

Carmen Martín Gaite no es una excepción. Tal vez sus declaraciones no lo revelen, pero el texto sí. Es decir, aunque ella misma sostenga que no está interesada ni al día de la LIJ en alguna entrevista, como ha quedado de manifiesto, Martín Gaite sin duda se sienta a escribir para la infancia con alguna idea previa de lo que es el discurso literario infantil. Si no el de la época en que está escribiendo, al menos sí el de la época en que fue lectora de LIJ, de lo cual hay bastantes testimonios en los que se declara rendida admiradora de los libros de *Celia*, de Elena Fortún, a quien dedicó todo un ciclo de conferencias.

A Carmen Martín Gaite le sucede claramente en *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*, donde se dan algunos rasgos muy claros del discurso infantil, pero especialmente ese «esquematismo moral bien definido» (Colomer, 1998, 142) que Bettelheim (1995) relaciona con la polarización de la mente infantil, como uno de sus elementos principales, que se extiende también a los espacios y se traduce en el uso de la oposición o contraste como recurso compositivo y caracterizador. Que Carmen Martín Gaite caiga en esta rigidez en la caracterización de los personajes sorprende porque muestra en sus novelas una considerable capacidad de empatía incluso con personajes más bien negativos y opuestos a los protagonistas, de los que trataba de ofrecernos siempre varias caras con el fin de que el lector acabara, si no por compartir sus puntos de vista, sí al menos por comprender sus motivaciones.

Esta virtud, mantenida aún en su primera obra infantil, *El castillo de las tres murallas*, se va perdiendo en *El pastel del diablo* y desaparece definitivamente en *Caperucita en Manhattan*, donde se acentúa ese radicalismo en la caracterización de personajes y, sobre todo, en la oposición entre los habitantes del reino de la imaginación, encabezados por Sara, y los atrapados en el plano universo de lo práctico y las convenciones, con Vivian a la cabeza. Tras estas oposiciones no se esconde un narrador objetivo o ecuánime que nos ayude a entender a los dos extremos de estos enfrentamientos y saque a la luz tanto las razones de los unos como de los otros para que decidamos dónde nos situamos y qué partido tomamos. Hay, por el contrario, una voz narradora indisimuladamente parcial, que toma partido todo el tiempo por la imaginación y por las niñas y muestra un ensañamiento notable en la caracterización de sus madres, las cuales acaban dibujándose ante nosotros como mujeres cada vez más insoportables. Ante esto no hay nada que objetar desde el punto de vista moral, pues cada cual toma partido por lo que quiere en sus obras, aunque sí desde el punto de vista de los resultados literarios. Además, según Alison Lurie, en muchos libros infantiles «el autor toma partido por el niño contra sus padres que, en el mejor de los casos, están retratados como con pocas luces y excesivamente angustiados y, en el peor, como egoístas y estúpidos» (Lurie, 1998, 25). La propia Lurie pone como ejemplos claros de ello *Peter Pan*, *Winny el Puff* o

Mary Poppins. Aun sin citar expresamente a Lurie, Juan José Jurado Morales identifica ese mismo arquetipo narrativo cuando compara a Sorpresa y Sara Allen, las niñas protagonistas de *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*, respectivamente, con «otros protagonistas de la narrativa infanto-juvenil, también muy listos», como Celia, Matilda o Manolito Gafotas (2003, 303). Más parecidas a las dos primeras que a este último –Celia es una referencia confesa de la autora–, Sorpresa y Sara Allen pertenecen sin duda a la estirpe de los «niños terribles que dicen la verdad», en palabras de Carmen Bravo-Villasante (1989, 81), y son sin duda lo que la propia Carmen Martín Gaite bautizó en *Desde la ventana* como «chicas raras» (1987, 101-122), pues hacen y dicen cosas que los demás no ven normales y son por ello incomprendidas y hasta rechazadas. Dicho rechazo y dicha incomprendición empiezan por sus propias madres, que se sienten absolutamente sobrepasadas por sus únicas hijas.

Así, en estas novelas de Carmen Martín Gaite se lleva hasta las últimas consecuencias la lección que aprendió en su infancia de Elena Fortún: la adopción de un punto de vista infantil a la hora de narrar, es decir, el ponerse a la altura del niño y contemplar la realidad desde ahí. Un procedimiento que también pusieron en práctica escritoras de otras tradiciones, como ha demostrado Julia Briggs (1989), y que permitió a las escritoras introducir ciertos mensajes subversivos en sus obras infantiles aprovechándose de que nadie las iba a tomar muy en serio, o no tan en serio como las obras para adultos. Se ha creado así toda una tradición de literatura infantil subversiva, muy bien descrita por Alison Lurie, de raigambre carnavalesca en el sentido en que la entiende Bajtin (1987). El resultado, en el caso de Carmen Martín Gaite, es, como también hemos dicho ya y hemos tratado en otro trabajo anterior (Senís Fernández, 2010) y como ha señalado también Daniella Bettina Blejer Eder (2007), subversivo en la medida en que el mensaje subyacente no encaja con las convenciones sociales más aceptadas. Pero ponerse sin fisuras del lado del niño al escribir para él, sin ser consciente de la posición ambivalente que ocupa el autor y sin asumir verdaderamente la situación comunicativa desigual que impone el discurso literario infantil, donde un adulto escribe para un niño y no deja de ser nunca un adulto, puede ser

un arma de doble filo. Y así, como incluso en la subversión puede resonar en ocasiones cierta tendencia al falsete y a una imposición al lector de ciertas ideas o puntos de vista, tanto en *El pastel del diablo* como en *Caperucita en Manhattan* se adopta un punto de vista falsamente infantil que malogra el resultado final.

En la primera de estas dos obras, por ejemplo, Remigia es dura, práctica y no tiene tiempo para tonterías. Se deja aconsejar por las vecinas, a las que se menciona dos veces seguidas, no da explicaciones a sus decisiones, por irracionales que sean, y quiere que su hija sea como las demás chicas del pueblo. Además, está influida por las habladurías y por los lugares comunes del pensamiento y el lenguaje, pues carece de la inteligencia necesaria para trascenderlos y construir su propio criterio. Es justo ahí donde más contrasta con su inteligente hija, en la falta de juicio y creatividad. En este punto, la oposición entre madre e hija se basa en gran medida en la capacidad de esta última para subvertir los lugares comunes que componen la mayor parte del lenguaje y las ideas de su madre. De ahí, por ejemplo, que encuentre estúpidos los refranes con los que Remigia manifiesta la desconfianza y los prejuicios de los adultos, basados en el «piensa mal y acertarás», que la niña no comprende por su propia inocencia y por su desconocimiento de los códigos del mundo de los mayores. Y, en suma, Remigia, en las pocas páginas donde aparece, queda retratada como una persona obcecada, cegada por el qué dirán, práctica hasta decir basta y, aunque sea duro decirlo, más bien tonta. Como personaje plano y secundario que es no se revela más de ella, y el contraste con su hija, más lista, y su marido, más comprensivo, aunque algo pusiláñime, la deja realmente muy malparada y sin redención posible dentro del relato, aunque al final a Sorpresa la dejen estudiar el bachillerato.

En *Caperucita en Manhattan*, por su parte, en solo en cinco páginas, con una capacidad de síntesis deudora sin duda del cuento que sirve de inspiración confesa a esta novela, el narrador en tercera persona ya pone sobre la mesa casi todas las cartas con las que se va construir el juego de contrastes entre los personajes, aquí más complejo que en *El pastel del diablo* a pesar de las concomitancias entre ambas obras: una chica lista y rara, Sara, que recuerda no solo a Sorpresa, sino a muchas otras protagonistas de

la obra de Carmen Martín Gaite, como han apuntado María Vittoria Calvi (1992-1993, 65-66) o Isabel M. Roger (1992, 328), entre otros; una madre agobiada, práctica y más bien simple, Vivian; una abuela muy poco convencional, Rebecca; y un padre más bien tolerante que queda en segundo plano, Samuel. Un cuento popular, y hasta un relato para niños, habría hecho partir de ahí la acción, como sucede, por ejemplo, con la *Caperucita* de Perrault.

No obstante, *Caperucita en Manhattan* ocupa una posición textual y genérica más difusa, ya que no fue pensada para niños, según confiesa la propia autora (*CLIJ*, 1991, 7) y, pese al cuento del que parte, su ventana abierta a la fantasía y sus características editoriales, tiene muchos rasgos propios de la literatura para adultos, como han señalado con acierto Jaime García Padrino (1992, 562) y el propio Jurado Morales (2003, 289). Se trata, por seguir a Barthes, de un relato más indicial, como la novela psicológica moderna, que funcional, como los cuentos populares (Barthes, 1974, 20). De ahí que ese retrato inicial directo y sintético se estire durante muchas páginas hasta abarcar toda la primera parte del libro, que tiene más bien una función caracterizadora de personajes, puesto que la acción verdadera –el viaje de Sara a Manhattan sola, su aventura– no empieza hasta la segunda, y no inmediatamente: también ahí tenemos que asistir primero a la caracterización de otros dos personajes clave que no han aparecido antes, Miss Lunatic y el lobo del cuento, Mr. Woolf. Así, pues, a lo largo de los capítulos que componen esta primera parte la caracterización de la madre de Sara y de esta misma, así como de la abuela Rebecca y, en menor medida, por su posición secundaria, del padre se completa y enriquece en la voz de un narrador omnisciente al que Lucía I. Llorente (2002) considera con acierto «un tanto parcial». Dicha parcialidad se manifiesta, según Llorente, en la manera en que «parece favorecer el punto de vista de Sara» y, como contrapartida, hace de Vivian «una figura caricaturesca, y un poco antipática». Aquí Carmen Martín Gaite parece haber aprendido bien la lección de su admirada Elena Fortún. Como ella, y como ocurre en esas obras para niños de las que habla Alison Lurie y a las que nos referíamos antes, «ha delegado en el ojo

infantil, mezcla de ingenuidad, sinceridad y osadía» (Martín Gaite, 1992, 37) hasta las últimas consecuencias.

Sin duda Vivian nos acaba pareciendo ridícula y aburrida porque a su hija también se lo parece, como ocurre también con Remigia en *El pastel del diablo*. Y el narrador en tercera persona no escatima detalles para afianzar en el lector dicha opinión. Lo vemos, por ejemplo, en la reacción opuesta de la madre y la abuela ante la precocidad de Sara. La madre, desbordada por su hija, solo encuentra solución y consuelo en su vecina (como Remigia), y en alternativas convencionales como llevarla a un psiquiatra. Más adelante esa vecina volverá a aparecer para subrayar la caracterización de Vivian, aunque ya con nombre y apellido, Lynda Taylor. La primera vez, a raíz de otro encontronazo entre madre e hija. Cuando Vivian sorprende a Sara riéndose sola y diciendo palabras que ella misma inventa y las que llama «farfanías», aún se distancian más las dos. La brecha entre madre e hija se abre más y más, como vemos, y a Vivian solo le queda el consuelo de su vecina, Lynda Taylor, a quien sube a ver algunas noches para «desahogarse con ella» (33).

Pero *Caperucita en Manhattan*, a diferencia de *El pastel del diablo*, sí ofrece para la protagonista modelos femeninos de conducta positivos en los que puede fijarse y que se convierten en su referencia: su abuela y Miss Lunatic. Ambas son, curiosamente, mayores que su madre y, como sostiene María Elena Soliño (2002, 93-94), aportan un sesgo original al cuento tradicional al proponer personajes femeninos con carácter, aunque no malvados. Pero esta alternativa no se basa solo en aquellos aspectos que podrían hacer de *Caperucita en Manhattan* lo que Soliño denomina «feminist tale» y que también han sido destacados por Odartey-Wellington (1997), Morales Ladrón (2002), Ochoa (2010) o Luengo (2011), por poner solo cuatro ejemplos. También reside en el hecho de que ambas sean adalides del reino de la imaginación y de la libertad, dos conceptos que en estas dos novelas de Carmen Martín Gaite parecen ir unidos desde el momento en que solo a través de la primera, entendida en un sentido amplio, se puede llegar a la segunda. Es decir, solo trascendiendo la realidad admitida y heredada (a la que ni las Vivians ni las Remigias cuestionan, como no cuestionan tampoco las reglas del género heredadas), incluido el

lenguaje, se puede construir la senda que conduce a la libertad. Este es el lema que podría unificar las tres narraciones infantiles de Carmen Martín Gaite, en las que se reivindica y valora por encima de todo la importancia de la imaginación y de lo espiritual así concebido. Una moraleja —si se nos permite la palabra, haciendo un guiño a la larga (y nunca superada del todo) tradición didáctica de la LIJ —muy bella y reivindicable—, pero ante la cual también es legítimo indagar sobre los medios usados para conseguir que brille tan claramente tras la lectura.

Así, si hay algo que falla en estas dos obras de la autora salmantina es esa manera en que el narrador finge ponerse a la altura del niño sin fisuras ni alternativa, sin ofrecernos ni una sola vez, aunque existen ciertos cambios de focalización, el interior de esas madres convencionales y superadas por sus listísimas y, a la postre, un tanto insoportables e impacientes hijas. El narrador, por el contrario, está tirando continuamente del lector para obligarle a adoptar esa misma postura, y no dejándole libre para que decida por sí mismo con cuál de los dos extremos desea alinearse, ya que queda muy claro desde el principio el bando de los buenos y el de los malos. Adoptar deliberadamente el punto de vista del niño para contar una historia no implica necesariamente que el autor haya dejado de lado su yo adulto. Sigue siendo un adulto, por mucho que le pese o que quiera ocultarlo, y mira al niño desde esa posición, aunque se ponga de rodillas para hablarle y tenga su cara a la misma altura. Y puede seguir adoptando un tono didáctico y aleccionador por debajo de su voz y de su punto de vista fingidamente infantiles, y también se puede ser aleccionador y didáctico imponiendo al lector un mensaje supuestamente subversivo y totalmente defendible. Tal vez el problema, tanto en *El pastel del diablo* como en *Caperucita en Manhattan*, es que su autora ha olvidado su posición inevitablemente ambivalente a la hora de escribir para niños, y, por eso, en el fondo, los personajes de Sara y de Sorpresa acaban resultando más planos que redondos, sobre todo en la relación con sus madres, la cual está construida de manera monolítica sobre la incomprendión, sin asomo alguno de ternura, dependencia o protección.

Todas estas diferencias, en fin, plantean ciertos interrogantes sobre la calidad de estas dos obras destinadas a un público infantil y también con respecto a la asimilación que se da en ellos del repertorio literario infantil. Cabe preguntarse, pues, si de verdad la mente del niño admite mejor los extremos muy bien marcados, como sostiene Bettelheim, y, por lo tanto, las obras literarias que le ofrezcan mundos opuestos de forma casi maniquea serán comprendidas mejor que aquellas que le den soluciones menos radicales. Y aún se puede ir más allá, pues ¿de verdad queremos que los niños de hoy en día, los habitantes de esta nuestra cambiante y fluctuante realidad líquida que se nos escapa continuamente de las manos y no se deja atrapar ni definir, se forme con las mismas categorías rígidas e irreconciliables que, por ejemplo, marcan también el discurso de estas dos obras de Carmen Martín Gaite que estamos comentando, así como los cuentos tradicionales en los que tan claramente se inspira? Estos, sin duda, han ofrecido tradicionalmente oposiciones muy claras y narrativamente muy eficaces, que además resultaban idóneas para la difusión oral y para la consolidación de ciertos imaginarios, pero quizás no convenga olvidar que esas obras nacieron en sociedades distintas de la nuestra, en las que muchas experiencias eran más traumáticas y definitivas de lo que lo son hoy en día, amén de con otros códigos de conducta, y de que gran parte de sus recursos están íntimamente ligados a la oralidad.

Serena, una madre rara

El esquema que aparece de forma tan clara en las dos obras que acabamos de comentar se observa, asimismo, pero de forma más matizada y menos maniquea, en narraciones anteriores de Carmen Martín Gaite, como *Las ataduras*, de ambientación muy similar a *El pastel del diablo* (Fuentes del Río, 2020; González Couso, 2024) pero sin la deriva fantástica, claro está, o en *Entre visillos*, entre Natalia y su tía. Pero también en posteriores, como *Nubosidad variable*, donde de nuevo asistimos a una tirante relación entre una hija ventanera y letraherida, Sofía, con una madre más

práctica y seca, o *Irse de casa y Lo raro es vivir*. Una oposición entre una chica rara, típica del universo de la autora, y una madre convencional que no parece explicarse a través de la biografía de Martín Gaite, dados sus reiterados testimonios sobre el papel de su madre en su vida, cuyo carácter y actitud están a años luz de Remigia y las Lynda y otras progenitoras de sus narraciones.

El castillo de las tres murallas, en cambio, parece beber de fuentes distintas, y hasta se antoja en ocasiones una *rara avis* dentro de este reducido corpus de obras infantiles de Carmen Martín Gaite. Mientras que, en las dos obras ya comentadas, la huella de Celia y de Elena Fortún resulta más que evidente (incluso en las ilustraciones, realizadas por la propia autora), y responde a una larga tradición infantil subversiva que se desarrolla en los términos ya explicados, aquí todos esos esquemas están sorprendentemente ausentes, sobre todo en lo que respecta a las relaciones entre madres e hijas.

De hecho, la relación entre Serena y su hija Altalé se basa en una estructura más sutil y abierta, menos maniquea, quizás porque la historia no lo demanda así. Si en las otras dos obras la voz narradora parece casi obligada a construir un personaje femenino que funcione como espejo negativo para la protagonista y a partir del cual esta inicie su proceso de liberación, por pura distinción, aquí no sucede así, quizás porque el molde narrativo es más abierto y libre y, sobre todo, está menos controlado por quien cuenta el relato.

Además, y este es un detalle nada baladí, Serena y Altalé apenas tienen relación entre ellas porque la primera huye del castillo cuando la segunda apenas es una niña. Se fuga con el profesor de música de su hija cuando esta tiene cinco años y no vuelve a aparecer, al menos como tal, en toda la trama. Altalé crece, pues, huérfana de madre en un castillo aislado y lleno de riquezas donde su gran compañero es un sabio reencarnado y excéntrico, Cambof, y su padre es una figura cada vez más borrosa, animalizada y deshumanizada, en un proceso que prefigura su metamorfosis final. Aun así, y pese a la huida materna, Altalé no crece alimentando el rencor por su madre, sino más bien cultivando un anhelo hacia ella a través del cual intuye que la

llevará a un reencuentro futuro muy ansiado. Tampoco, y esto resulta tan paradójico como narrativamente acertado, con rencor hacia su avaricioso y despiadado padre, que sí queda retratado de forma algo esquemática. De nuevo, las huellas de cierta concepción del discurso literario infantil ligado a los cuentos de hadas se pueden rastrear aquí. Pero, aun así, no llega a ser un personaje totalmente plano, porque al final, más que temor, inspira lástima a los que habitan con él en el castillo, lo cual da una visión de Lucandro más matizada.

De hecho, la gran oposición que vertebría *El castillo de las tres murallas* se articula también en torno al enfrentamiento entre imaginación y pragmatismo (presente también en muchas otras obras de Carmen Martín Gaite, verbigracia *Nubosidad variable* o *Ritmo lento*, por ejemplo), pero aquí adquiere un componente fundamental otro elemento que en las otras dos obras estaba más bien ausente: el dinero y la riqueza.

No es otro, según Joan L. Brown, el conflicto principal de la obra que abre la producción para niños de Martín Gaite, *El castillo de las tres murallas* (1981): «In essence, *El castillo de las tres murallas* represents the conflict between spiritual values and materialistic values» (Brown, 1987, 169). Un motivo que, aunque siempre ha estado latente en las obras de Carmen Martín Gaite (véase *Ritmo lento*, por ejemplo), cobra más protagonismo a partir de la década de 1980, tal vez impulsado por los nuevos aires democráticos y económicos que soplaban en una España esperanzada y desencantada a partes iguales y por ciertos intereses de la propia autora durante aquellos años. Podría resumirse como el conflicto entre una visión de la vida más inclinada a la valoración de lo material y lo práctico y otra más inclinada a reivindicar lo espiritual y la imaginación, y se desarrolla con gran profundidad y extensión en sus dos grandes novelas de esta época, *Nubosidad variable* y *La Reina de las Nieves*, especialmente en la primera, que incluye una crítica implícita pero bastante clara y severa a la entonces llamada «cultura del pelotazo», como ha analizado muy bien Salvador Oropesa (1995).

En este sentido, Lucandro viene a ser una prefiguración del Eduardo de *Nubosidad variable* y, en menor medida, de Gregorio

Termes, preocupados sobre todo por el valor material de las cosas y no por el placer que puedan dar o lo que signifiquen emocionalmente. Lo mismo que Lucandro, pero en clave realista y, además, más matizada, porque, más allá del discurso literario infantil, los esquematismos morales se aceptan mal. Lo que podemos tolerar como lectores en obras como *El pastel del diablo* o *Caperucita en Manhattan*, esa manera de retratar a las madres de forma plana y casi caricaturesca, al borde de una parodia que las condena y apenas las redime como personajes, lo aceptaríamos mal en la narrativa dirigida al público adulto, ya que lo juzgaríamos esquemático y mal resuelto literariamente. No es el caso de *El castillo de las tres murallas*, donde hasta Lucandro es comprendido y disculpado por Altalé y Cambof, pese a su maldad, y tiene un final fantástico que es quizás el que se merece, aunque no es un castigo. Pero esta obra se mueve en los parámetros de la ambigüedad y la sutileza, mientras que las otras dos se acercan peligrosamente al trazo grueso, visible además en una voz narrativa que exhibe ribetes didácticos y subraya innecesariamente el mensaje, sobre todo en *Caperucita en Manhattan*, por encima de la narración y los personajes. Un hecho sorprendente en una maestra de la tersura prosística y el matiz como Carmen Martín Gaite, que demuestra hasta qué punto esta había asimilado y aplicado ciertos rasgos del repertorio literario infantil al escribir para la infancia.

Serena se revela para Altalé, en fin, una inspiración, una vía de escape que le permite soñar con un mundo más amplio y menos constreñido, tanto física como imaginariamente, que el Castillo de las Tres Murallas donde vive. Es una figura femenina positiva a la que Altalé entiende, pese a que ha seguido su propio camino como mujer, y no le guarda rencor. Sin esquemas maniqueos, esta obra sí resiste una lectura feminista compleja (preferimos hablar de lecturas y no de obras feministas), quizás porque la polisemia es un valor que mantiene en todas sus páginas. Habla de amar sin cortapisas, habla de amar a pesar de todo. Mientras que las otras dos son feministas en la superficie, esta es la que más permite dicha lectura, que no es, aun así, obligatoria.

Conclusiones (e hipótesis) finales

Como ya hemos afirmado con anterioridad, y volvemos a recordar ahora para encarar este último apartado, la obra infantil de Carmen Martín Gaite (o, en todo caso, la que se publica en colecciones preferentemente dirigidas a la infancia y parece tener esta franja de edad como destinataria principal) forma un extraño tríptico que está lejos de ser coherente o de una sola pieza. Ni en resultados artísticos ni en éxito editorial. Ni en popularidad ni en esquemas narrativos. Y, sobre todo, desde el punto de vista de cómo se asimila el discurso literario infantil, hay una llamativa distancia entre *El castillo de las tres murallas*, por un lado, y *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*, por otro, ya comentadas y analizadas. Mientras que las dos últimas parecen deudoras de una concepción de la LIJ ligada a las lecturas infantiles de Martín Gaite, sobre todo de *Celia*, la segunda parece tener una filiación más difusa, aunque su parentesco con los cuentos de hadas es evidente, dos interpretaciones en las que coincidimos con Teruel (2025, 292-293).

En este sentido, huelga decir que Carmen Martín Gaite, pese a publicar en dos de las colecciones que más han contribuido a renovar la LIJ española de las últimas décadas (la primera, Grandes Autores, de Tusquets, bien merecería una investigación sobre su papel como renovadora del campo literario infantil), no está dentro de ese sistema literario, como ella afirma *grosso modo* en una entrevista ya citada. Eso provoca que su concepción de la LIJ sea incluso un poco anticuada, que esté fosilizada y responda a los gustos y necesidades de un público que ya no existe y que sin duda pertenece a otra época. Resulta visible todo ello, asimismo, en las ilustraciones que ella misma realizó para *Caperucita en Manhattan*, que revelan cierto carácter naif y hasta anticuado, en un momento en que la innovación gráfica ya estaba campando a sus anchas por la literatura española infantil, pues la década de 1980 es un periodo de explosión y eclosión (García Padrino, 2018), amén de cierto diletantismo. Basta comparar, como ya hemos hecho en un estudio anterior (Senís, Sanjuán y Villar, 2015), la visión de Nueva York que ofrecen las ilustraciones de la autora en *Caperucita en Manhattan*.

con la que podemos encontrar en su obra póstuma *Visión de Nueva York*, donde el collage se acaba enseñoreando de los límites del cuaderno y la imagen termina por imponerse a la palabra, para comprobarlo. Remitimos a dicho trabajo para quien quiera profundizar en esas conclusiones, pero ahora mismo nos gustaría tirar del hilo –una expresión, como es bien sabido, muy propia de la autora –de ese artículo para ensayar una posible hipótesis que explique las diferencias tan flagrantes entre *El castillo de las tres murallas*, de un lado, y *El pastel del diablo* y *Caperucita en Manhattan*, de otro, que no es sino el objetivo que nos proponíamos al principio de este trabajo.

Decíamos entonces que cualquier persona que escriba literatura infantil está influida de una manera u otra por una concepción que obedece a unas reglas ligadas a cierto concepto social (y a cierta idea de la infancia, en último extremo) y que denominábamos repertorio literario infantil. En otras palabras, quien escribe se ve influido por esas normas, aunque sea para romper con ellas. Si hablamos de ilustraciones, es evidente que Carmen Martín Gaite acepta dichas normas en *Caperucita en Manhattan*, pero no en *Visión de Nueva York*, aun siendo ambas obras el resultado de sus vivencias neoyorquinas. La explicación podría parecer muy simple: el primero es un libro para niños, mientras que el segundo no lo es. Quizás, pero creemos que no es tan sencillo, sobre todo si tenemos en cuenta que, en muchas ocasiones, y sobre todo en su última parte, *Visión de Nueva York* funciona en sus relaciones entre texto e imagen como un libro-álbum o un álbum sin palabras, formatos clave de la renovación de la LIJ en los últimos tiempos, y ofrece soluciones visuales muy cercanas a las de los ilustradores que ya estaban en activo en los años en que este libro se gestó. La explicación, en este caso, parece deberse más a cierto desconocimiento por parte de Carmen Martín Gaite de la literatura infantil del momento en que estas obras para la infancia se escribían, según confesión propia (remitimos de nuevo a la entrevista de *CLIJ*). La autora, sencillamente, desconocía los códigos en los que ya se movía cierta parte de la literatura infantil en los años en que ilustró *Caperucita en Manhattan*, y por eso quizás le resulta difícil de imaginar que a su texto le habrían venido de maravilla esos collages que realizaba para su

cuaderno privado. Así, mientras que la narración sobre Sara Allen estaba pensada para ser publicada (es decir, para hacerse *pública*) y por lo tanto para ceñirse a las normas literarias y editoriales de un tipo de discurso específico (el infantil, aunque ella desconfíe de su existencia, que es el que hallamos en la colección de Siruela «Las tres edades»), los collages del cuaderno que empezó en Nueva York eran escritura privada, en la cual, como en los *Cuadernos de todo* (de los que este es una muestra más), actuaba con mayor libertad, sin estar influida por las normas del campo literario. Este hecho, como en breve veremos, es fundamental también para comprender por qué *El castillo de las tres murallas* va por otro lado, quizás por el del estilo «excitado y pirado» que Teruel (2025, 319) toma prestado de los *Cuadernos de todo* para describir ese modo de escribir más abierto y sin reglas, ligado a lo fragmentario, que hallamos, por ejemplo, en *El libro de la fiebre*, una obra inédita y descartada por su autora, pero recuperada tras su muerte por María Vittoria Calvi, que constituye el primer intento de elaborar una narración larga y ambiciosa. Una obra inmadura, desde luego, inconexa, que inauguró una veta que quedó sin explorar en la obra de Carmen Martín Gaite: onírica, fantástica, con un discurso más abierto, como el de los *Cuadernos de todo*. Lo que ocurrió para que esa veta fantástica, onírica, que según su hermana Ana María era su verdadera naturaleza como escritora, no prosperara es que, por decirlo con sus propias palabras, apareció el hombre-musa, Rafael Sánchez Ferlosio, que, según cuenta la misma autora en su «Bosquejo autobiográfico», leyó los fragmentos de ese libro incipiente y le dijo que «no valía nada, que resultaba vago y caótico» (1993, 19) (hoy en día, esa opinión la leemos de otra manera, desde luego). A partir de ahí, en palabras de la propia autora, decidió ser «más rigurosa y exigente» en su prosa (1993, 20) y escribió la que considera su primera narración estimable, *La chica de abajo*, que sin duda es un buen cuento en el que, quizás no por azar, la fantasía es en cierta manera condenada en el personaje de Cecilia. Ese estilo pirado es el que, por cierto, el Hombre de Negro anima a cultivar a C. en *El cuarto de atrás*, cuando le reprocha que no se hubiera dejado llevar por el clima enrarecido y onírico de la primera parte de *El balneario* y hubiera resuelto todo con el recurso más trillado del sueño. Quizás, por ello, no sea casualidad que *El*

castillo de las tres murallas sea la obra que Carmen Martín Gaite escribe justo después de *El cuarto de atrás* y que ella misma diga, en carta a Tusquets, que desde que acabara dicha novela no había disfrutado tanto del acto de escribir.

¿Qué habría pasado si Carmen Martín Gaite no hubiera empezado su carrera como escritora en la década de 1950 en España, con su urgencia por retratar la realidad que rodeaba y rodeada ella misma por escritoras que sentían ese impulso como una necesidad, y hubiera decidido no hacer caso a las opiniones de esa autoridad masculina que encarnaban Aldecoa y Sánchez Ferlosio? ¿Si hubiera decidido explotar y explorar esa veta fantástica? Responder a esta pregunta entra de lleno dentro del terreno de la ciencia ficción literaria (o de la crítica literaria), un ámbito poco productivo. Pero podemos pensar, eso sí, en una Carmen Martín Gaite joven e inédita, que escribe este libro que no sabe muy bien lo que será, y va creando sus propias reglas según va componiéndolo.

Imaginemos ahora a la misma autora unos años después. Pensemos ahora en una Carmen Martín Gaite ya madura, con una larga trayectoria a sus espaldas, con premios y reconocimientos, incluso recientes, que recibe una sugerencia inesperada de una editora poco común (y poco mentirosa, según sus propias palabras), Esther Tusquets, alrededor del año 1980, de escribir una historia para el público infantil cuando, de hecho, su propia hija, Marta, ya es mayor y no parece que haya ningún destinatario inmediato cerca (a excepción quizás de Miguelito Aguilar, a quien va dedicado *El castillo de las tres murallas*). La autora salmantina elabora un relato elusivo y sutil, nada cerrado, que tiene la narración abierta y donde todo queda por resolver. La autora, de hecho, envía a Tusquets una historia, como dice la editora catalana, muy diferente de lo que se suele publicar para niños. Esta narración lo es, pero las otras dos, no. Y aquí es donde ensayamos la hipótesis final a la que queríamos llegar: que quizás Carmen Martín Gaite, al escribir *El castillo de las tres murallas*, lo hizo de manera más libre, menos pendiente de los posibles resultados, más abierta por lo tanto a la experimentación. Más gitana que paya, por decirlo con sus propias palabras, en una dicotomía que José Teruel,

por cierto, rescata de forma acertada en su biografía, de obligatoria consulta a partir de ahora para cualquiera que quiera conocer mejor a la autora. Y que quizás esa libertad fue desapareciendo en la medida en que sabía que sus obras infantiles posteriores tenían más posibilidades de publicarse. Es solo, como ya hemos dicho, una hipótesis, pero creemos que merece la pena al menos plantearla, ya que no es posible tener una respuesta o confirmación definitiva. Al menos para tratar de explicar el misterio y las diferencias entre las obras estudiadas, que es lo que hemos intentado hacer en este trabajo: interrogarnos sobre ello y analizar para obtener, si no respuestas, al menos sí hipótesis que iluminen futuras lecturas.

Bibliografía

- ATXAGA, Bernardo. (2010) *Alfabeto sobre literatura infantil*. Valencia. Media Vaca.
- BAJTIN, Mijail. (1987) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid. Alianza.
- BARTHES, Roland. (1974) «Introducción al análisis estructural del relato». En AA.VV. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo. 9-44.
- BETTELHEIM, Bruno. (1995) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona. Crítica.
- BLEJER EDER, Daniella B. (2007) «De la madriguera a la libertad: intertextualidad como subversión en Caperucita en Manhattan». *AILI*. 5. 9-24.
- BOERO, Pino y Carlo de Luca. (2006). *La letteratura per l'infanzia*. Roma. Laterza.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen. (1989) *Ensayos de literatura infantil*. Murcia. Universidad de Murcia.
- BRIGGS, Julia. (1989) «Women Writers and Writing for the Children: From Sarah Fielding to Edith Nesbit». En Avery, G.

y Briggs, J. *Children and Their Books. A Celebration of the Work of Iona and Peter Opie*. Nueva York. Oxford University Press. 221-250.

BROWN, Joan L. (1987) *Secrets from the Back Room: The Fiction of Carmen Martín Gaite*. University of Mississippi. Romance Monograph.

CALVI, Maria Vittoria. (1992-1993) «Caperucita en Manhattan o la magia della parola». *Quaderni del Dipartamento di Lingue e Letterature Neolatine*. 7. 65-78.

CARRILLO ROMERO, María Coronada. (2008) *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaite*. Cáceres. Universidad de Extremadura (tesis doctoral).

CERRILLO, Pedro C. (2007) *Literatura Infantil y Juvenil y Educación Literaria. Hacia una nueva enseñanza de la literatura*. Madrid. Octaedro.

CLIJ. (1991) «Entrevista: Carmen Martín Gaite». *CLIJ*. 26. 7-12.

COLOMER, Teresa. (1998) *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

COLOMER, Teresa. (1999) *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid. Editorial Síntesis, S.A.

EVEN-ZOHAR, Itamar. (1990). «Polysystem Studies». *Poetics Today*. 11 (1). 1-268.

FERRU, Emilie-Marie Claire. *La voz infantil en Carmen Martín Gaite*. (2023). Madrid. Universidad Complutense (tesis doctoral).

FUENTES DEL RÍO, Mónica. (2020) «La impronta galaica de Carmen Martín Gaite en su obra. De la teoría literaria a la práctica ficcional». *Madrygal* 23, 163-184.

GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier Huerta Calvo. (1995) *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid. Cátedra.

GARCÍA PADRINO, Jaime. (1992) *Libros y literatura para niños*. Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez / Ediciones Pirámide.

GARCÍA PADRINO, Jaime. (1992) *Historia y crítica de la Literatura infantil y juvenil en la España actual (1939-2015)*. Madrid. Marcial Pons.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2008) «Alas de libélula». *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaite. *Moenia* 14, 391-403. <https://minerva.usc.gal/rest/api/core/bitstreams/8f950299-425c-41a5-89e4-b1bea994f54d/content>

GONZÁLEZ COUSO, David. (2024) *Los perfiles gallegos de Carmen Martín Gaite*. Almería. Procombal.

HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María Vicenta. (2005) «La primera frase... y el final del cuento: dos cuentos maravillosos de Carmen Martín Gaite». *Cancé*. 28. 145-167.

HUNT, Peter. (2001) *Children's Literature*. Oxford. Blackwell.

JAN, Isabelle. (1985) *La littérature enfantine*. París. Les Éditions Ouvrières.

JIMÉNEZ, Mercedes. (1992) «El pastel del diablo: un juego alegórico sobre la iniciación literaria de Carmen Martín Gaite». *Letras Femeninas*. XVIII. 1-2. 83-90.

JURADO MORALES, José. (2003) *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaite*. Madrid. Gredos.

LEBEAU, Suzanne. (2019) *Escribir para el público joven*. Madrid. ASSITEJ.

LLORENTE, Lucía I. (2002) «Caperucita en Manhattan: Caperucita en el país de las maravillas». *Especulo*. 22. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/caperuci.htm>

LUENGO, Elvira. (2010) «Los libros de oro de Carmen Martín Gaite: de *Le petit chaperon rouge* de Perrault a *Caperucita en*

Manhattan. En Blesa, T. y Saldaña, J. C. *Pensamiento literario español del siglo XX*. 5 (Anexos de Tropelías, 16). Zaragoza. PUZ. 103-122.

LURIE, Alison. (1998) *No se lo digas a los mayores. Literatura infantil: espacio subversivo*. Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1987) *Desde la ventana*. Madrid. Espasa-Calpe.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1990) *Caperucita en Manhattan*. Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1992) «Pesquisa tardía sobre Elena Fortún». En Fortún, E. *Celia, lo que dice*. Madrid. Alianza. 7-37.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1993) *Agua pasada*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1997) *Dos cuentos maravillosos*. Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2010) *Obras completas III*. Barcelona. Círculo de Lectores.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2019) *Obras completas VII*. Barcelona. Círculo de Lectores.

MÍNGUEZ, Xavier. (2015) «Una definición altamente problemática. La LIJ y sus ámbitos de estudio». *Lenguaje y textos*. 41. 95-105.

https://www.sidll.org/sites/default/files/journal/lenguaje_y_textos_41_volumen_completo_1.pdf

MONTES, Gabriela. (2001) *El corral de la infancia*. México. FCE.

MORALES LADRÓN, Marisol. (2002) «Caperucita reescrita: *The Bloody Chamber*, de Angela Carter, y *Caperucita en Manhattan*, de Carmen Martín Gaite». *Revista canaria de estudios ingleses*. 45. 169-183.

NODELMAN, Perry. (2008) *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Baltimore. Johns Hopkins.

OCHOA, Debra. (2010) «New York as a Site of Female Transgression in Martín Gaite's Caperucita en Manhattan (1990)». *Romanitas. Lenguas y Literaturas Romance*. 4. 2. <http://romanitas.uprrp.edu/espanol/volumen4/ochoa.html>

ODARTEY-WELLINGTON, Dorothy. (1997) *La reelaboración de los cuentos de hadas en la novela española contemporánea: las novelas de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaite, Ana María Matute y Esther Tusquets*. Montreal. McGill University (tesis doctoral).

OROPESA, Salvador. (1995) «*Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaite: una alternativa ética a la cultura del pelotazo». *Letras Peninsulares*. VIII. 1. 55-72.

PEONZA. (1993) «Entrevistamos a Carmen Martín Gaite». *Peonza. Boletín trimestral de Literatura Infantil*. 24. 24-30.

REYNOLDS, Kimberley. (1994) *Children's Literature in the 1980s and the 1990s*. Plymouth. Northcote House.

REYNOLDS, Kimberley. (2011) *Children's Literature: A Very Short Introduction*. Nueva York. Oxford University Press.

ROGER, Isabel M. (1992) «Caperucita en Manhattan». *Revista Hispánica Moderna*. 42. 2. 328-331.

SENÍS FERNÁNDEZ, Juan. (2010) «Humor y subversión en la literatura infantil de Carmen Martín Gaite». En ANILIJ y Grupo VARIA. *El humor en la literatura infantil y juvenil*. Vigo. ANILIJ. 295-303.

SENÍS, Juan, Marta Sanjuán Álvarez y Eva Villar Secanella. (2015) «Carmiña and the city: Visiones de Nueva York en la obra gráfica de Carmen Martín Gaite». *Hispanófila*.175. 247-261. <https://dx.doi.org/10.1353/hsf.2015.0059>.

SHAVIT, Zohar. (1986) *Poetics of Children's Literature*. Athens / Londres. University of Georgia Press.

SOLIÑO, María Elena. (2008) *Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*. Potomac. Scripta Humanistica.

SORIANO, Marc. (1995) *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*. Buenos Aires. Colihue.

SOTOMAYOR, María Victoria. (2000) «Lenguaje literario, géneros y literatura infantil». En Cerrillo, P. C. y García Padrino, J. *Presente y futuro de la literatura infantil*. Cuenca. Universidad de Castilla-La Mancha. 27-65.

TABERNERO, Rosa. (2005) *Nuevas y viejas formas de narrar. El discurso literario infantil en los umbrales del siglo XXI*. Zaragoza. PUZ.

TERUEL, José. (2025) *Carmen Martín Gaite*. Barcelona. Tusquets.

TUSQUETS, Esther. (2012) *Confesiones de una editora poco mentirosa*. Barcelona. Ediciones B.

Giovana Fiordaliso

Búsqueda de la identidad, relaciones familiares y

creación literaria en *La Reina de las Nieves* (1994)

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CI-4, 2025, 287-313

<https://doi.org/10.55422/bbmp.1091>

BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD, RELACIONES FAMILIARES Y CREACIÓN LITERARIA EN *LA REINA DE LAS NIEVES* (1994)

Giovanna FIORDALISO

Università della Tuscia

ORCID: 0000-0003-2823-8910

Resumen:

El trabajo se centra en el examen de *La Reina de las Nieves*, novela publicada en 1994, enfocando en particular el camino interior del protagonista, Leonardo, sus relaciones familiares y su memoria como conjunto en el que la literatura va a tener un papel esencial de transfiguración y de búsqueda del sentido. De esta forma, las referencias al cuento de Andersen, a las que se unen las citas de otras obras literarias de autores varios, se convierten por un lado en una pesquisa en la que el protagonista toma conciencia de su identidad gracias a la literatura; por otro, permiten la identificación de unos símbolos y la reflexión sobre una condición universal, la del ser humano, en cuanto *bíos* y en cuanto *zoe*, que los estudios más actuales sobre biopoética pueden ayudar a aclarar.

Palabras clave:

Carmen Martín Gaite; *La Reina de las Nieves*; novela española contemporánea; metaliteratura y biopoética.

Abstract:

This work centers on the examination of *La Reina de las Nieves*, novel published in 1994. It specifically delves into the protagonist Leonardo's internal journey, his family relationships, and his memory, highlighting how literature plays a crucial role in their transfiguration and the search for meaning. Consequently, the allusions to Andersen's fairy tale, alongside citations from other literary works by various authors, serve a dual purpose: they become a quest through which the protagonist recognizes his identity thanks to literature, and they facilitate the identification of symbols and a deeper reflection on the universal human condition, both as *bios* and *zoe*, which current studies in biopoetics and ecocriticism can illuminate.

Keywords:

Carmen Martín Gaite; *La Reina de las Nieves*; Spanish contemporary novel; metaliterature and y biopoetic.

La literatura necesaria

En el ámbito de los estudios de crítica literaria más recientes conocidos como biopoética, uno de los aspectos considerados fundamentales y compartido tanto por las ciencias de la literatura como por las biociencias es la cuestión del significado de la narración en la naturaleza del ser humano¹. Esta problemática no es solo de índole literaria, sino que se inserta en un abanico más amplio de aspectos para comprender y enmarcar la realidad humana en toda su complejidad. Si desde los orígenes de la poética y la estética occidentales, marcadas por la *Poética* de Aristóteles, se ha subrayado la importancia y la centralidad de la imitación como característica propia de todo ser humano, es posible ampliar la mirada y recordar que el placer y la imitación son dos categorías biopoéticas explicables tanto en el plano estético como en el biológico.

¹ Véanse, entre otros: Cook y Turner, 1999; Boyd, 2009; Calabrese,, 2017; Casadei 2017; Cometa, 2017 y 2018.

Consecuencias patentes de este tipo de aproximación son varios aspectos que la literatura, desde siempre hasta llegar a la más actual y con más o menos concienciación, sigue mostrando: su capacidad terapéutica, en su doble dimensión de escritura y de lectura; los fenómenos de *mind reading*, *blending*, empatía e identificación, que se activan o se producen a través de la lectura y de la inmersión en mundos posibles y desconocidos; su faceta lúdica, ya que el juego es desde siempre una posibilidad del ser humano que concreta su creatividad y que le permite al hombre conocerse en sus aspectos más hondos; su dimensión temporal.

La referencia a este ámbito de investigación, y los estímulos que de aquí proceden, puede revelarse, en mi opinión, muy sugerente para seguir estudiando la obra de Carmen Martín Gaite, cuya producción completa, desde sus exordios hasta sus últimas obras, incluso las póstumas, se presenta como un canto a la literatura y como un canto a la vida: aún más, como la real posibilidad del ser humano para entender el sentido de su existencia gracias a la permeabilidad entre vida y literatura, telón de fondo constante en los destinos de sus personajes.

Todas sus criaturas, así como todos sus textos –novelas, cuentos, ensayos– son una variación sobre el mismo tema, eso es la importancia, el sentido, los rasgos de la literatura en cuanto forma de vida: en cuanto *búsqueda de interlocutor*, o *cuento de nunca acabar*, pero también en cuanto *retabilla* para identificar palabras, imágenes, pedazos o cachitos que constituyen la identidad, la realidad individual en cuanto texto, cuyo destino se desarrolla en relación con palabras –y experiencias– escritas por otros, leídas u oídas en ocasiones que nunca son casuales. Por esa razón la metaficción es una necesidad interna de su relato, de su retórica de la espontaneidad narrativa, según las palabras de José Teruel, «que también incluye la narración de su propio encuentro con esas historias que el azar le deparó» (Teruel, 2004, 206).

Si a lo largo de las décadas, con el cambio del contexto histórico que a la autora le ha tocado vivir, se pueden localizar, como afirma José Teruel, «proyectos estéticos colectivos, [...] tras la muerte del dictador, cabría hablar de éticas, y por tanto de estéticas, de diversos registros narrativos» (Teruel, 2004, 193): la explotación e incluso la experimentación de estos registros proyectan, en Martín

Gaite, una atención hacia la identidad del ser humano hecha por memoria y fantasía, por las contradicciones de la experiencia y de las ideas, por la relación entre melancolía e ironía, entre el sueño, la memoria y la escritura que la literatura puede revelar y potenciar indicando un camino de identificación y de esperanza, a pesar de todo.

Cuando las historias ayudan a vivir: *La Reina de las Nieves* (1994)

Con esta premisa y en el marco de estos enfoques se puede analizar *La Reina de las Nieves*, novela publicada en 1994 y dividida en tres partes: en la primera, el protagonista, Leonardo Villalba, joven madrileño recién salido de la cárcel, descubre por casualidad que sus padres acaban de morir en un accidente de coche. En la segunda parte, su vuelta a casa coincide con una pesquisa en la que se acerca a la figura del padre muerto, Eugenio, evoca los acertijos de la abuela Inés y descubre el secreto de Eugenio, y el misterio de su vida, en el que tuvo un papel fundamental Casilda Iriarte, el único amor de su padre y, por eso, su madre natural, que llegará a conocer en la tercera parte.

La novela no ha recibido la merecida atención por parte de la crítica, que se ha ocupado en particular de su estructura intertextual, del empleo del cuento de Andersen y de la composición de diarios por parte del protagonista, narrador en primera persona en la segunda parte de la novela, «De los cuadernos de Leonardo», al lado de un narrador omnisciente en la primera y en la tercera parte².

La intriga se estructura efectivamente en función del relato de Andersen, que no solo le da el título a la novela, lo que le ha merecido el calificativo de «apología del cuento» (Cipljauskaité, 2000, 52): Leonardo recuerda los episodios de su infancia en los que la abuela Inés le contaba o le leía el cuento y escribe sus recuerdos en las páginas de su diario, en particular en el capítulo titulado «El rapto de Kay», el cuarto de la segunda parte de la novela. Sin olvidar

² Véase Kronik, 1997; Cipljauskaité, 2000; Escartín Gual, 2014; Calvi, 2018; Pittarello, 2018.

que el texto se abre con una dedicatoria a Andersen: «Para Hans Christian Andersen, sin cuya colaboración este libro nunca se habría escrito. Y en memoria de mi hija, por el entusiasmo con que alentaba semejante colaboración» (Martín Gaite, 1994, 7), pieza del paratexto sobre el que me detendré en el último apartado de este trabajo.

No es objeto de este artículo el examen de la adaptación, la reescritura y la actualización del cuento de hadas de Andersen, tema que merecería un estudio aparte. Mi intención es, en cambio, analizar otro tipo de vínculo entre las dos obras, es decir, la manera con la que Carmen Martín Gaite se sirve del relato de Andersen para convertirlo en un hipotexto que, a su vez, es objeto de atención crítica: en las palabras, en los recuerdos, en las páginas del diario de Leonardo la deconstrucción del relato, inevitablemente ligada a su reescritura y actualización, se convierte, por lo tanto, en una de las formas con las que utilizar la literatura para deconstruir, y por ende reescribir y actualizar el propio presente, la propia realidad, la propia identidad, estableciendo una relación entre vida y literatura que adquiere nuevos matices. No se trata de convertir estética o poéticamente la vida en literatura, o de identificar en la vida rasgos artísticos y literarios, sino de plantear otra cuestión: relacionar vida y literatura como dos expresiones de una ecuación cuyo sentido es de naturaleza estructural y biológica, ya que dentro de esta ecuación se pueden descubrir los universales de la existencia. Es el camino, interior y exterior también, que el protagonista realiza y que desemboca en el desenlace, gracias al reconocimiento, que significa narración, libertad y salvación³.

Para empezar, cabe fijar la atención en los pasajes en los que *La Reina de las Nieves* de Andersen aparece como cita o como objeto de comentario, recuerdo, narración crítica o simple referencia, en apariencia casual, por parte del personaje adulto, citas y/o referencias que muestran los distintos niveles con los que el cuento interviene en la intriga: en primer lugar, como recuerdo de la lectura de la abuela, y por lo tanto de sus palabras, sobre todo de la atadura entre el niño y la abuela misma; en segundo lugar, como objeto de comentario y de reflexión, especialmente en relación con las sensaciones y las emociones –de miedo, susto, espera, ansiedad– que

³ Véase Cave, 1988; Ricoeur, 2004; Bodei, 2014.

el cuento suscitaba en el niño, emociones que el adulto vuelve a experimentar después de su salida de la cárcel y de su regreso a la casa de sus padres; por último, es el punto de partida y el hilo conductor del presente de la narración, de la actualidad de Leonardo que, gracias al cuento, se ve a sí mismo como niño, comprende su realidad como adulto y descubre los misterios que envuelven a su familia y su pasado a través de un complejo proceso de interpretación e identificación.

Los tres niveles se mezclan sin solución de continuidad a lo largo de toda la novela, creando una atmósfera de desorden y de caos en la que el lector, y con él el protagonista mismo, tiene que orientarse: para que la pesquisa se realice y llegue a su fin con un desenlace feliz, según los rasgos de la tradición de los cuentos de hadas, cuando por fin Leonardo logra llorar y liberarse del cristalito de hielo que se le había metido en un ojo enfriándole el corazón, Andersen, sus personajes y sus palabras cobran vida en la mente de Leonardo, que recuerda: «[...] la Reina de las Nieves, ¡Dios mío, qué cuento aquel!» (Martín Gaite, 1994, 39); «era maravilloso, me gusta mucho todavía. ¿Cómo empezaba?» (Martín Gaite, 1994, 80). La pregunta pertenece al presente de la narración y es parte de un diálogo imaginado entre el protagonista y la abuela, que le contesta: «Te gusta mucho –dice la abuela– pero tampoco lo entiendes bien, porque no tienes paciencia. Para entender hay que tener mucha paciencia, esperar al acecho y sin moverse, como los pescadores de caña. Tú no paras. ¿Cuántas veces te lo tengo que decir?» (Martín Gaite, 1994, 80).

El ir y venir del pasado al presente, de los recuerdos a la actualidad caracteriza todos los capítulos de la segunda parte de la novela, en los que Leonardo, narrador en primera persona, escribe todo lo que está viviendo desde su vuelta a casa, alternando encuentros reales y otros imaginarios: los reales, con Mauricio Brito, que se ocupa de la casa después de la muerte de los Villalba; con don Octavio, el notario, y con una mujer, Mónica, que está a punto de dejar Madrid y le regala un libro, *Ensayo sobre el vértigo*, escrito por Casilda Iriarte; los imaginados, con sus padres y con su abuela, que resurgen en sus pensamientos y en sus sueños, cuya presencia sigue viviendo también gracias a las cartas escritas en el pasado y que se conservan en la caja de caudales de Eugenio.

Dentro del maremágnum de recuerdos, palabras e imágenes, una presencia constante es, pues, el cuento de Andersen, junto a la figura de la abuela Inés:

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

Yo había dibujado muchas veces en mis cuadernos aquellos dos protagonistas infantiles de Andersen, con los cuales compartía, desde mi solitaria condición de niño rico y enfermizo, la alegría por la llegada del verano (Martín Gaite, 1994, 95).

El íncipit del cuarto capítulo de esta segunda parte nos introduce en el recuerdo-reescritura-comentario del cuento de Andersen según las intervenciones de la abuela y de Leonardo-niño: los dos son los reales protagonistas de estas páginas en las que hablan como narratarios, receptores del cuento, con deseos y aspiraciones irrealizables, por parte del niño, e indicaciones de sentido, por parte de la abuela.

No solo sus reacciones, sino también el escenario en el que ocurre la lectura se describe con todos sus pormenores, según una modalidad definitoria de la autora⁴:

Cuando la abuela llegaba a este punto del cuento, a mí se me venían las lágrimas a los ojos. [...] Los cuentos me los contaba siempre en la parte de atrás del jardín, y yo los escuchaba mirando a los claros del cielo que se veían entre las copas altas de los árboles y luego abajo, a la sombra movediza que las hojas dejaban a intervalos en los paseos de arena y en el rostro de las estatuas blancas que los bordeaban, misteriosas y frías, como a la escucha del llanto del mar: una

⁴ Algo muy parecido ocurre por ejemplo en *Retahílas*, o en *El cuarto de atrás*, donde se subraya la importancia del escenario en el que acontecen los diálogos entre los personajes. En *La Reina de las Nieves*, Leonardo cita *La poética del espacio* de Bachelard.

noche había descubierto que una de ellas, según le daba la luna, se parecía a la Reina de las Nieves (Martín Gaite, 1994, 97).

Uno de los comentarios de Leonardo se refiere al deseo de intervención del lector para cambiar el curso de la narración y de los acontecimientos:

—[...] me gustaría avisar a los niños y no puedo, mandarles un pájaro con una carta en el pico o algo. ¡Si supieran lo que les va a pasar! [...]

Pero no ha nacido nadie que nos pueda avisar de esas amenazas que cierne sobre nosotros el destino y que deja caer cuando nos ve más descuidados, es igual que la picadura de un insecto por la noche, solo al despertar te encuentras con la roncha venenosa sobre la piel, pero no sabes cómo ha ocurrido. Así que asistía impotente y con el corazón en ascuas a las postrimerías de aquella etapa feliz que vivían Gerda y Kay, inconscientes de que estaba tocando a su término. Y le pedía a la abuela que me contara más despacio, para que durara más, aquel tramo de los niños mirándose y riéndose, sin saber que se estaban despidiendo, a través del breve círculo robado a la escarcha (Martín Gaite, 1994, 98).

Leonardo-niño y Leonardo-adulto comparten el mismo deseo de conocimiento y de curiosidad hacia el sentido de la narración: «Yo quería saber el cuándo de todas las cosas» (Martín Gaite, 1994, 100). Se desarrolla de esta forma la pesquisa, y la toma de conciencia de lo que ocurrió en el pasado entre su padre y su abuela, entre su padre y su madre, y sobre todo entre su padre y una misteriosa figura, Sila, cuyas cartas se encuentran en la caja de caudales del padre, y que Leonardo identificará luego como Casilda.

La progresiva revelación de las relaciones entre todos los personajes que se mueven en el pasado, antes del nacimiento de Leonardo, los atolladeros de esas mismas relaciones personales y sus efectos en la actualidad coinciden con la creciente identificación de Leonardo con el protagonista del cuento de Andersen, Kay:

También era, al mismo tiempo, el pequeño Kay siguiendo a la Reina de las Nieves y sabía – de esa manera tan confusa pero evidente con que se saben las cosas en los sueños, que para salvarme del peligro, tenía que recordar el cuento y contárselo a alguien (Martín Gaite, 1994, 83-84).

De manera especial, un episodio crítico es la muerte de la abuela Inés: después del entierro, Leonardo enferma y la madre le deja una carta de la abuela:

Ya no podía llorar. De aquella carta, que cerraba la puerta a todas las preguntas, me había saltado a los ojos nada más sacarla del sobre una partícula del espejo que se les hizo añicos a los dioses del mal en el tiempo irrecuperable del «érase que se era», y ya aquel cristalito se me estaba colando en el corazón, bajaba vertiginosamente a helarme las lágrimas, la nostalgia y la memoria. Quedaba condenado a jugar eternamente al Juego de la Razón Fría, combinando pedacitos de hielo sobre una superficie blanca desconocida e infinita. Y ninguna Gerda me iba a venir a rescatar (Martín Gaite, 1994, 158).

Es el momento en el que el protagonista reconoce a su madre como la Reina de las Nieves:

Tarda uno mucho en descifrar las cosas, tenías razón, abuela, es cuestión de paciencia. La solución al misterio puede venir engastada dentro del mismo texto misterioso que la camufla, como pasaba con tus acertijos. Ahora ya sé por qué no fue tu hijo quien me trajo la carta, o no me la encontré sobre la mesa o no me la mandó certificada un notario. Entró ella vestida de blanco. Y la traía en la mano. Y poco antes había empezado a nevar. La fatalidad elige cuidadosamente a sus mensajeros, no creas que he entendido poco. He entendido lo fundamental, lo que tú nunca quisiste decirme, tal vez para que no se me helara del todo el corazón. La mensajera de aquella carta, a quien

siempre besé y llamé madre con cierta aprensión, al sacarla de entre los pliegues de su manto blanco y tendérme la, me estaba dando también la clave de su propia identidad. Una clave descifrada a destiempo, cuando ni ella ni tu sois ya, señora abuela, más que un montón de polvo, un puñado de tiempo inmemorial. Pero quiero que sepas, donde estés, que por fin lo he entendido por mí solo, sin ayuda de nadie. Tu carta póstuma me la trajo en persona la Reina de las Nieves (Martín Gaite, 1994, 159).

He aquí la respuesta a las observaciones de la abuela: el diálogo, que solo en apariencia se había quedado interrumpido, junto a los acertijos que hay que resolver, permiten el entendimiento de la realidad y de la historia de Leonardo, cuyos hallazgos ocurren en soledad, gracias a sus esfuerzos para descifrar los secretos de su familia y a «destiempo», esto es, dejando que el tiempo aclare las cosas con las herramientas que la literatura ofrece.

Sea como fuere, pese a conocer, o reconocer, estos rasgos como típicos de la poética de Martín Gaite, hay que añadir nuevos enfoques para descubrir niveles distintos de lectura y de interpretación.

El recuerdo de la lectura realizada por la abuela actúa desde el pasado hacia el presente y funciona como uno de los puntos de referencia de la experiencia de Leonardo: el cuento – y por ende la literatura – no solo es actual, sino que es sobre todo una verdadera clave de lectura, una ocasión para descifrar la realidad ya que ofrece una mezcla de palabras e imágenes que podríamos calificar de *survivante*, aplicando a la literatura la idea y la definición que Georges Didi-Huberman expresa en relación con las imágenes y la historia del arte «*et temps des fantômes*» (Didi-Huberman, 2002). En su estudio, Didi-Huberman se refiere a una «*sismografía dei tempi in movimento*» (Didi-Huberman, 2006, 111), esto es, a una sintomatología del tiempo que acoge las formas rotas y hace participar su efecto traumático en el desarrollo mismo de las formas contiguas: esto conlleva una condición por la que el pasado no es un suelo estable sobre el que avanzar hacia el futuro, sino una realidad que se está construyendo a cada momento, que se puede mirar en

cada hora de una manera nueva, tan abierto como el futuro ante el sujeto que lo interpreta y que lo contempla.

Con esta idea, en *La Reina de las Nieves* de Martín Gaite la literatura se puede enfocar como parte de la realidad tangible y fenomenológica del protagonista y de los demás personajes, ya que envuelve y enmarca sus aventuras, cuyas vidas adquieren de esta forma otro sentido y otra dimensión. La narración de la vida, el pasado, la memoria y las vidas ajenas se reconstruyen, cobran nueva vida en el presente y se proyectan hacia el porvenir gracias a la literatura, que los explica y los transfigura convirtiéndolos en realidades simbólicas.

Se realiza una «archeología del sé» que, en palabras de Cometa, «implica fenomeni come la memoria, il Sé, lo svolgimento di un'azione nel tempo e nello spazio» (Cometa, 2017, 71). La arqueología del yo se convierte en garantía de crecimiento y de toma de conciencia, además de plantear la cuestión de la compleja relación entre lo realmente experimentado y lo meramente imaginado, pensado, soñado: es decir, cuánto pudo haber existido en la realidad factual y cuánto, en cambio, en la realidad mental de quien imagina, piensa, sueña y, finalmente, escribe. Un conjunto de hechos, sueños, realidades, pensamientos e imaginaciones que encuentran en la página escrita un único terreno que es posible compartir, como afirma Leonardo: «Y de esta mezcla de pasado y presente surge un nuevo surco intemporal: el de mi escritura» (Martín Gaite, 1994, 117).

«Todo es cuento» (Martín Gaite, 1994, 32) le dice Leonardo a su compañero de celda Julián, pero «No todos sabemos contar cuentos» (Martín Gaite, 1994, 32), le contesta el hombre. Dentro de esta idea, más allá del tiempo y del espacio, se desarrolla la continua relación entre vida y literatura, o entre realidad y ficción, tema sobre el que Martín Gaite escribe, como hemos dicho, desde siempre: la deconstrucción y reconstrucción del cuento es, pues, el instrumento patente y el medio para simbolizar un camino, para interpretar la realidad y entender la vida gracias a las herramientas que la literatura ofrece. Que se cuente, que se ficcionalice, que se escenifique: eso es posible, y es de hecho la única condición del ser humano para entender el sentido de su existencia, porque lectura y escritura, invención e imaginación borran cualquier tipo de diferencias o de

fronteras y son dos caras de una misma moneda que tiene una escalofriante fuerza catártica:

Llevo varias noches sin dormir, y me han vuelto las alucinaciones. Pero soy yo mismo quien les da pábulo, tengo que confesarlo. Y también me gusta asistir otra vez al derribo estruendoso de tabiques entre la ficción y la realidad. El pensamiento, consciente más que nunca de sus propios límites, no los acepta, sino que se lanza a quebrarlos, aun a sabiendas de los descalabros que entraña tal intento. Y es como la recaída de una antigua y devoradora enfermedad, de la que estaba mejorando mucho, y ahora se recrudece por contagio (Martín Gaite, 1994, 224).

Si no hay diferencia entre las historias verdaderas y las inventadas, y «las verdaderas resultan más exóticas» (Martín Gaite, 1994, 50), entre la verdad y la mentira, otra imagen que se repite a lo largo de la novela es la idea del laberinto:

El mundo es un laberinto de esquinas, te zarandea, te aturde con preguntas y propuestas alevosas, te acorrala e impresiona. Desplazarse de un lugar a otro no pasa de ser una noción ilusoria que, en sí misma, no tiene por qué llevar aparejada la libertad interior de ser tú quien decide ese traslado; tan perecedero y accidental resulta salir como quedarse, depende de cómo se mire, de un enfoque regido, en última instancia, por la mente (Martín Gaite, 1994, 173).

Gracias a esta actitud, Leonardo puede transformar lo que ve para mirar cada cosa desde otro punto de vista, o con otra dimensión, como ocurre cuando está en la cárcel:

Estaba mirando la luna. ¡Hace una noche tan bonita! [...] La luna me calma. De puro lejos que está. Lo que se toca, se toca, y ya te lo dejas de creer. Además, fíjate, se puede ver de distintas maneras. [...] O pensando que es plana, o que es un globo o que es un hueco por el que se entra. Ahora la estaba viendo como un hueco, y es cuando más me gusta,

porque tira de mí, como si fuera a sorberme (Martín Gaite, 1994, 31-32).

Palabras e imágenes son las que sobreviven al paso del tiempo y al paso de cada uno de nosotros en esta vida: se convierten en las muchísimas facetas y en los fragmentos que constituyen la realidad, compleja y mudable, como cualquier tipo de textualidad que hay que descifrar.

Andersen y los demás

La toma de conciencia de sí mismo y la identificación con Kay representan, sin embargo, el primer paso en el largo camino que Leonardo debe emprender: mucho le queda por descubrir.

Al lado de Andersen, otros autores y otros textos convergen en este sentido: en algunos casos, consciente y explícitamente; en otros, insinuándose en la narración para llegar luego al reconocimiento, que en estos casos es una verdadera agnición. Sila, Casilda, la señora de la Quinta Blanca no son nada más que la misma persona, y el amor único de toda la vida de Eugenio: Leonardo, y con él el lector, lo descubrirá poco a poco, gracias a progresivos análisis de otros textos y pasajes de distintas procedencias, cotejando páginas escritas en el pasado con las del presente.

Veamos cómo.

Para empezar, Leonardo se describe en su diario como *El extranjero* de Camus:

El papel del extranjero me vino adjudicado el día en que mi padre me comparó con el protagonista de la novela de Camus, cuando se la di a leer. Yo, por mi cuenta, ya me había identificado con ese personaje de ficción. Pero el espaldarazo definitivo me lo dio él cuando me dijo, al devolverme el libro, que no le extrañaba que me hubiera gustado tanto porque el protagonista era igual que yo (Martín Gaite, 1994, 137).

En esta ocasión, la condición es no solo reconocida sino incluso compartida entre padre e hijo: una especie de acuerdo entre

ellos, de simpatía y empatía del que hablan, pero sobre todo que ambos se escriben. Leonardo firma efectivamente las cartas que escribe al padre como *el extranjero*: la literatura ofrece en esta circunstancia el léxico, una afinidad sentimental y emocional, la manifestación de una condición existencial, la del hijo que está creciendo, al que solo su padre conoce⁵.

En la representación de los conflictos y de las dinámicas que la relación entre padre e hijo conlleva, Martín Gaite ofrece el ejemplo de una recuperación: para que esta recuperación pueda ocurrir, para que se pueda readquirir la figura del padre dentro de sí mismo, es necesario no solo alejarse, sino también despojarse, ponerse en el lugar del otro y desandar el camino. Padre e hijo se convierten de esta forma en dos figuras complementarias: el uno ligado al otro y en función del otro, dos personajes que deben estudiarse a fondo para poder conocerse.

En este complejo camino de toma de conciencia, ¿cuál es, pues, el papel de la memoria, el recuerdo y las emociones en esta estratificación de experiencias a lo largo de las generaciones, dentro de una huella de palabras e imágenes contadas y compartidas?

Lo que sobresale es una continua búsqueda del padre como sentido de la continuidad que vence al tiempo: desde esta perspectiva, el vínculo entre vivos y muertos y el que existe entre padres e hijos son la misma cosa. Con los padres siempre podemos contar porque, incluso muertos, su pensamiento nos acompaña, y descubrir, enseñar y recuperar su memoria equivale a proporcionar una figura paterna que depone el ropaje impuesto por la historia y la sociedad para mostrar una desnudez íntima y libre con la que el

⁵ Véase Fiordaliso (2025), en particular por lo que se refiere a «quelle tematiche tipiche della contemporaneità, in cui trova un senso e una collocazione anche una crescente attenzione nei confronti dei temi legati al sistema familiare e ai suoi molteplici cambiamenti [...] attraverso una ricca articolazione che include l'approfondimento di aspetti quali i rapporti generazionali, la formazione dell'identità individuale, l'esperienza della paternità e maternità, il racconto dei ricordi e delle memorie dell'infanzia vissuta in un determinato contesto individuale e collettivo, l'elaborazione del lutto. Si tratta di componenti essenziali della nostra contemporaneità, che la letteratura mette al centro della scena e sotto i riflettori, e che la critica è perciò chiamata a indagare alla luce di un approccio teorico-metodologico incentrato sull'esame delle dinamiche relazionali entro il nucleo sociale rappresentato dalla famiglia» (Fiordaliso, 2025, 278-279).

hijo puede relacionarse. Todo eso es posible gracias a la literatura, y será, en esta novela, el principio del cambio que Leonardo vive.

Mucho más complejo es el camino que desemboca en el hallazgo de que Sila, Casilda y la señora de la Quinta Blanca, eso es la dueña actual de la casa que pertenecía a la abuela Inés y que Leonardo había decidido vender después de su muerte, son la misma persona: es un real acertijo que Leonardo, con paciencia, logrará resolver, a su pesar. Podrá hacerlo gracias a la lectura de las cartas que Eugenio e Sila se escribieron, a las fotos conservadas con las cartas en la caja de caudales y a la lectura del libro *Ensayo sobre el vértigo*, que Casilda acaba de publicar. La literatura es otra vez vehículo, pista, contraseña para descubrir e interpretar, para abrir puertas y sendas, pero sobre todo para encontrar un orden, un sentido: para colocar en su lugar cada pedazo de la realidad, que se construye delante de nuestros ojos como un *puzzle* o un *collage*⁶.

Desde las primeras secuencias de la novela el narrador, ahora en tercera persona y omnisciente, asimila Sila-Casilda, personaje misterioso, a la protagonista de *La dama del mar* de Ibsen: en este caso también hay varias referencias y menciones, que, como hemos visto al examinar la presencia del cuento de Andersen en la intriga, se corresponden con una deconstrucción del hipotexto para reconstruir y crear un texto nuevo, una personalidad nueva, incluso una heroína nueva. Si con Andersen Martín Gaite aprovecha la tradición y las convenciones del cuento de hadas, con Ibsen profundiza en el misterio y en las intrigas de los cuentos de aventuras.

La primera cita se encuentra en las palabras del anciano Antonio Moura, que cuenta a la señora de la Quinta Blanca la historia de la nieta del último torrero:

⁶ No hace falta recordar que a Carmen Martín Gaite le gustaban mucho los *collages* y que ella misma realizó varios. Como afirma Pittarello: «En su valiosa edición de los *Cuadernos de todo*, María Vittoria Calvi inserta aquí y allá muestras del manuscrito original que la versión impresa no puede reproducir (Martín Gaite 2002). Así el lector no se limita a leer, también ve figuras, se convierte en un espectador. Es un rol que se invierte en *Visión de Nueva York*, dado que allí, en dicha obra priman las imágenes, como anuncia el propio título del diario. La autora solía dibujar y hacer *collages*, pero como forma de entretenimiento privado o como cifra confidencial en las cartas que enviaba a sus amistades» (Pittarello, 2018, 238).

—A mí me recordaba a Elida, la protagonista de *La dama del mar*. Fue un libro que yo le di a leer, y le encantó. ¿Conoce usted el teatro de Ibsen?

—Sí. Elida es aquella que echó su anillo al mar, como homenaje a un marinero misterioso. ¿O me equivoco de obra?, luego se casó, me parece.

El viejo maestro la miró con sorpresa.

—Habla usted de ella como si la hubiera conocido.

—Claro, la he conocido. Las historias buenas tienen eso, que te las crees. ¿Y de Sila qué fue? (Martín Gaite, 1994, 54).

La sutil referencia al drama de Ibsen en el diálogo entre la mujer y el anciano conduce al primer reconocimiento: la niña de la que habla Antonio es la mujer con la que está hablando ahora:

—No sé, la dejé de ver cuando tenía diecisiete años. Segundo dejó escrito se fue a pedirle cuentas a su padre.

—Pero ha dicho usted que tuvo su novela desgraciada. ¿Es que acaso sabe cómo terminó? [...]

—Los finales se inventan—le dijo ella afectuosamente—. Pregúntese usted al mar por la nieta del farero. ¿No habla usted con el mar?

Hubo un silencio iluminado por la luz de un relámpago, y ella sintió temblar bajo las ropas ásperas aquel cuerpo caduco, que inesperadamente se inclinó hacia su regazo para besar la mano que tenía abandonada sobre él.

—Se lo preguntaré, hija—contestó al cabo con la voz velada de emoción—. Aunque no hace falta (Martín Gaite, 1994, 54-55).

He aquí la prueba, narrativa y concreta, de lo que es la *anagnórisis* según los griegos, en las palabras de Bodei: el prefijo *ana* se une al sustantivo *gnorisis*, que se refiere a los verbos *gnorizo*, eso es «hacer patente», y *gignosko*, «conocer», «llegar a conocer». Y Bodei añade: «*Anagnorisis* indica allora almeno tre processi connessi al conoscere: un *emergere*, un *affiorare* della conoscenza; un rafforzamento della medesima; e una sua ripetizione, un *ri-conoscimento*» (Bodei, 2014, 29).

Junto a Leonardo, es lo que experimenta también el lector a lo largo de la novela: formas distintas de reconocimiento con las que entender la realidad de los personajes, de la narración, del texto en su sentido más completo y complejo hasta llegar a la última escena.

Nuevas referencias a Ibsen y a su heroína se encuentran en las cartas de Eugenio, que Leonardo empieza a leer y comenta en su diario: si la condición de extranjero se correspondía con a una etapa de su vida que había comunicado al padre y compartido desde un punto de vista emocional, como hemos visto, ahora las palabras de Sila le devuelven otras sensaciones experimentadas en varias temporadas de su vida, a pesar de su corta edad. Se trata del vértigo, de la tempestad, pero también de relaciones entre textos, autores, vidas, cuyos hilos se reúnen en la mente de Leonardo hasta a una condición nueva y a una nueva conciencia:

Elida significa en noruego antiguo «el que viene con la tempestad» y ella se identifica con ese personaje, de nombre masculino aunque lo lleve una mujer, un nombre que a veces se oye atravesado entre mi padre y Sila, como un entrechocar de espadas. [...] Son demasiados datos de una vez, demasiados espectros colándose en esta amalgama vida-literatura que cada vez se va espesando más, a medida que leo. Empecemos por Ibsen, que de espectros sabía más que nadie. Hacía tiempo, muchísimo, que yo no me acordaba para nada de Elida. «La dama del mar» estaba sumergida y ahora reaparece con el gesto solemne y enigmático con que sigue arrojando al mar su anillo, en presente también, lo mismo que la voz que viene a refrescarme su historia que en tiempos tanto me emocionó. Y se abre otro conducto subterráneo, porque de pronto pienso (hasta ahora no se me había ocurrido pensarla) que Andersen nació en una isla de Odense, algunos años antes de que Ibsen viera la luz al sur de Noruega. [...] En este cuaderno sus textos han venido a trenzarse de forma tan casual y misteriosa como se complementa mi visión de los acantilados con la que Sila me trae al saltar por encima de ellos, vértigo sobre vértigo (Martín Gaite, 1194, 124-125).

Otra vez los espectros de imágenes y palabras, las sendas y los conductos subterráneos que la literatura desvela: los fantasmas, según la idea de Didi-Huberman, en esta ocasión a través de una cita *ejemplar* como la de Ibsen. En cualquier caso, distintos niveles literarios: contribuciones, intermitencias, como pequeñas luciérnagas, flechazos o relámpagos, ida y vuelta de distintas representaciones de una misma experiencia⁷.

La lectura desemboca, como ya hemos dicho, en la identificación entre Sila y Casilda, que es la actual dueña de la Quinta Blanca. Leonardo lo apunta en su cuaderno:

Se me cruzan los otros papeles sobre el vértigo que guarda mi padre de puño y letra de Sila. Mejor dicho, de Casilda, porque son la misma. Ese era el secreto. Contar cómo lo adiviné. Todavía no consigo que me entre en la cabeza, pero es tan evidente como sobrecogedor. Ha saltado por el aire la nieta del farero y se ha superpuesto a la otra, a la que me usurpa la Quinta Blanca y escribe libros que se me ocurren a mí (Martín Gaite, 1994, 230).

Ahora bien, al descubrir que Sila y Casilda son la misma persona, y que Casilda, que en su juventud tuvo una relación con Eugenio, es la actual propietaria de la casa de la Quinta Blanca, Leonardo empieza a resolver uno de los acertijos de la abuela. Sin embargo, el acertijo se complica, junto con la historia, con el pasado y, por lo tanto, con sus consecuencias en el presente. Pero lo que puede parecer un rompecabezas es en realidad algo muy simple.

La solución es posible gracias a la capacidad de interpretar y a las herramientas adecuadas para desentrañar algo que solo en apariencia es difícil. Si bien Leonardo logra identificar a Sila con Casilda a través de las páginas escritas, sus palabras en las cartas dirigidas a Eugenio y una foto, falta un último paso. Es algo que Leonardo no puede prever, lo situará, a su pesar, en el centro del proceso de liberación y salvación: en el clímax que caracteriza el episodio que cierra la novela, cuando los dos personajes se encuentran, se reconocen y Leonardo rompe a llorar.

⁷ Ver en este sentido el ensayo de Didi-Huberman (2010) sobre las luciérnagas.

El desenlace feliz no puede faltar en este cuento de hadas actualizado. Sin embargo, el mismo desenlace no depende del simple y automático respeto de una convención literaria, dictada obligatoriamente por la tradición en la que se inspira.

En la escritura de Martín Gaite las convenciones, si acaso sirvieran para algo, son solo puntos fijos en un camino complejo y articulado en el que el personaje –y en la realidad, la persona– se mueve en la búsqueda de sí mismo, para entender y descubrir su propia identidad, para ubicarse en el mundo encontrando un sentido y para establecer relaciones que contribuyen no solo a la búsqueda del sentido, sino también a su propia construcción. Este es el mensaje de *La Reina de las Nieves* de Martín Gaite.

Volvamos, pues, a considerar todo lo dicho según la idea de Didi-Huberman y de las imágenes y, podríamos decir, de las palabras, *survientes*: solo en apariencia fantasmas, realidades desaparecidas y olvidadas, las palabras son testigos de un tiempo pasado pero todavía actual, son manifestación de una existencia que sigue afirmándose porque lo que parece muerto en realidad sigue viviendo, transformándose y metamorfoseando experiencias individuales que se convierten en universales.

El poder de las palabras

Siguiendo esta línea de investigación, Andersen y los demás autores mencionados arriba –a los que cabe añadir Cervantes, Shakespeare, Clarín, Bachelard, Fromm, etc., junto a la ficticia Casilda Iriarte– constituyen una red de palabras y forman el *cuento de nunca acabar*, que tanto le gustaba a Martín Gaite: el protagonista se mueve buscándose a sí mismo, dando nueva vida a sus relaciones fundamentales y rescatando una memoria llena de fantasmas vivos y activos. Otro aspecto que la novela presenta sin vacilación es el poder de la palabra, su eficacia como signo, la manifestación, con varios límites, del *logos*: en este caso tampoco es algo nuevo en la producción de la autora ya que, en mi opinión, la experiencia que el protagonista hace con las palabras, las imágenes (dibujos de su niñez, fotografías, cuadros) y sobre todo con las letras es un eslabón más del camino de experimentación literaria y de planteamiento conflictivo que la novelista vive en los años ochenta, durante su

estancia en Nueva York, con, afirma Pittarello, «dudas que se remontaban a los años sesenta» (Pittarello, 2018, 238).

En el trabajo de Pittarello que acabamos de citar la estudiosa se refiere a *El cuarto de atrás* y a su íncipit: «un caso singular de la poética de la huella, del movimiento –anterior a cualquier contenido– que produce diferencias» (Pittarello, 2018, 239).

La escena que abre la novela representa efectivamente a la protagonista-narradora en primera persona en una noche insomne imaginando que dibuja una letra del alfabeto: «la C. de mi nombre, tres cosas con la C., primero una casa, luego un cuarto y luego una cama» (Martín Gaite, 2018, 87), que Pittarello muy acertadamente comenta:

Ninguna precisión documental. Quien narra recupera la estela de sí misma haciendo coexistir la pintura/escritura, la reflexión metartística y la vivencia que privilegia la visión. El nombre, reducido a monograma, es un palimpsesto de la consonante dibujada y del alfabeto abstracto. En su vaguedad atrae otros nombres o imágenes que remiten a otras reminiscencias de la infancia y la adolescencia, como se ve en el resto del capítulo. Del sujeto a los objetos, del exterior al interior, de la vista al oído y al tacto: el pasado emerge como constelación perceptiva alrededor de la inicial «C». [...] También las imágenes que se transmiten con el *médium* del lenguaje necesitan «nuestro cuerpo para completarlas con la experiencia personal y el significado» (Pittarello, 2018, 240).

Una modalidad muy parecida se encuentra también en *La Reina de las Nieves* a través de dos experiencias distintas: por un lado, las palabras son vehículos para transmitir informaciones, pero también parte de experiencias corporales y físicas:

Leonardo abrió los ojos y se agachó para frotarse el pie agarrotado. No lo sentía, era como si le hubiera picado un bicho venenoso. Lo levantó, ayudándose con las manos, de uno de los periódicos tirados por el suelo, y al desplazarlo y dejar al descubierto el lugar que había estado tapando,

brotaron fulminantes del papel pisoteado quince palabras que se le clavaron a traición en los ojos, en el costado, en la garganta. Y entendió enseguida que era de aquel escorpión escondido bajo su zapato de donde le había venido la picadura mortal que ahora se le propagaba por todo el cuerpo. «El financiero Eugenio Villalba Gutián y su esposa muertos en accidente de tráfico en Illinois» (Martín Gaite, 1994, 63).

Así como imaginativas y mentales:

Dispersé de un manotazo las palabras locas de los trabalenguas, se pusieron boca abajo y se convirtieron en una bandana de mosquitos de oro que volaron a nimbar la figura del negro, en un espolvoreo de luz que le bajaba de los hombros a las Caderas (Martín Gaite, 1994, 80-81).

Como apunta Pittarello con respecto a *El cuarto de atrás*, en esta novela también «la pluma desprende la energía simbólica del objeto que interpela al sujeto en cuanto viviente, en cuanto ser que lleva impresa la memoria también en el cuerpo. La emoción rebasa el concepto, el espacio evoca el tiempo» (Pittarello, 2018, 243). De manera análoga a *El cuarto de atrás*, la interacción del *bíos* con el *logos* preside la huella icónica también en *La Reina de las Nieves*.

Por otro lado, las letras se mezclan y se mueven en la mente del protagonista, volviendo a representar otro acertijo, que se refiere ahora a la clave para abrir la caja de caudales de Eugenio:

Imagínate, por ejemplo, que te pones a barajar iniciales de personas queridas, y ves que dan el nombre de una flor, y luego leídas al revés el de un río. [...] ¡Una flor que al revés es un río! [...] la I de la abuela Inés se impuso enseguida en el centro. En rumias sucesivas surgió como hipótesis la flor de lis, que leída al revés se convierte en un río, el río Sil. Además, en la palabra estaba mi inicial. ¿Pero y la S? [...] Sentía flotar la S sobre mi cabeza como una interrogación. La S es el secreto de mi padre (Martín Gaite, 1994, 134-114).

Para resolver el acertijo, a las palabras se une una imagen: una foto, que se encuentra entre las cartas y los papeles de Eugenio, con «una figura de mujer volando» (Martín Gaite, 1994, 119) en un entorno que nada tiene de irreal o de ficticio. Leonardo mira la foto como si fuera un *collage* «como para orientarme» (Martín Gaite, 1994, 119) y reconoce un paisaje

que nada tiene de ficticio, agarrado a las entretelas de mi alma, sustrato reincidente de mis sueños. Un lugar solo mío. ¿Por qué ranura se había colado aquella alegoría de la libertad a habitar geografía tan concreta y desplazarme de ella? Eran, no cabía duda, los acantilados del faro, escenario donde se incubaron mis primeras rebeldías. [...] ¿Y tú? ¿Quién eres tú? ¿Qué haces ahí, insensata, dominando un espacio que nadie te ha invitado a compartir? ¿Cómo te atreves? [...] Pero, además, ¿quién la había seguido hasta allí para retratarla, para captar aquel momento único? [...] Di la vuelta a la foto. «Sila, agosto de 1943», leí. Era, no cabe duda, la letra de mi padre. [...] De la S mayúscula [...] ha surgido por fin el nombre femenino que despeja las nieblas del secreto. Sila, la mujer-niña que salta por los aires y habla como un filósofo, [...] Sila diosa del mar (Martín Gaite, 1994, 119-120).

El reconocimiento no es entonces solo una experiencia entre personas físicas: el reconocimiento, podríamos añadir al análisis de Bodei, es también una ubicación en un escenario, en un entorno, dentro de unos objetos, en nuestro caso de un texto.

Y el último paso es efectivamente el movimiento entre las líneas, en los intersticios del texto, ya que, escribe Leonardo: «Veía mi vida como un libro del que brotaba un árbol frondoso, y en una de las ramas estaba colgado yo por los pies, tratando de distinguir boca abajo las letras del texto» (Martín Gaite, 1994, 180).

La metáfora de la vida como libro no es solo una referencia que enriquece el nivel lingüístico-literario del texto: el libro, en el sentido de texto, así como la vida son una multitud de niveles y de redes de palabras que cabe investigar, como muestra Leonardo

desde su vuelta a casa. El primer encuentro, con el padre en carne y hueso a pesar de su muerte, es muy revelador de esta idea y de la forma con la que el protagonista emprende la pesquisa:

La presencia de mi padre, que no sé cuándo se fue ni siquiera si vino, quedó sustituida por la corriente arrolladora de aquel texto que se ha desvanecido ya también, que se despeñaba sobre la mesa mezclando mis papeles con los suyos, que crecía derribando contornos, invadiéndolo todo, salpicándolo todo. Mi vida era aquella marea de palabras, pero al mismo tiempo la contemplaba desde lo alto, impávido, con ojos de gaviota (Martín Gaite, 1994, 69).

Como un filólogo que analiza y estudia las características del texto en su conjunto, de la misma manera Leonardo escudriña en su investigación cada palabra, cada letra con «Propósitos de orden», según el título del primer capítulo de la segunda parte, y empezando por las palabras del padre: «Empezaré contando cómo fue la llegada. Las buenas novelas, él lo decía siempre, suelen empezar con una llegada» (Martín Gaite, 1994, 71).

Final: la realidad del *Homo narrans*

Muchísimos son los estudios y los enfoques que se podrían mencionar para seguir hablando de la dimensión narrativa del ser humano, como afirma Cometa,

Il comportamento narrativo ha di fatto dato forma e fortemente condizionato lo sviluppo delle società cognitive dell'*Homo sapiens* e dunque studiare la narrazione significa avere accesso, più o meno diretto, al funzionamento e alla struttura della mente umana, e con la *mente* anche della *coscienza* e del *Sé* (Cometa, 2017, 25).

Queda aclarado que, como los comportamientos narrativos se insertan y, en algunos casos, se convierten en la estructura portante de gran parte de los comportamientos humanos, la constitución del yo como unidad narrativa se introduce en el estudio

no solo literario sino también biológico de la ficción, del hacer historias, del narrar. Esto se debe a que la narración es un fenómeno que sirve al *bios*, que aporta ventajas cognitivas y que permite identificar esos universales poéticos que desde hace tiempo se encuentran en el centro de la investigación literaria. Mitos, símbolos, motivos y *topoi* constituyen un repertorio de respuestas que otorgan una ventaja adaptativa y que, por lo tanto, no solo crean representaciones.

Al leer *La Reina de las Nieves* de Martín Gaite con este tipo de enfoque es posible pues ahondar en su nudo central destacando, como hemos visto, el poder terapéutico de la narración, la fuerza simbólica que el cuento adquiere en el descubrimiento de la realidad y el papel de las palabras en la existencia humana.

Secretos, misterios, acertijos no son solo juegos de palabras, o chistes, según la definición de Freud, en relación con lo inconsciente (Freud, 1905): son claves de lectura, hipótesis o pistas para desvelar lo que la realidad esconde.

Desde este punto de vista, es preciso hacer referencia a un elemento de la novela que es objeto de este trabajo, el paratexto, que se compone de una dedicatoria, un epígrafe y una nota preliminar: como siempre ocurre en la escritura de Martín Gaite, cada pieza tiene su sentido e incluso su ubicación no es casual.

La dedicatoria, como hemos visto, menciona a Andersen y a la hija de la autora: «Para Hans Christian Andersen, sin cuya colaboración este libro nunca se habría escrito. Y en memoria de mi hija, por el entusiasmo con que alentaba semejante colaboración» (Martín Gaite, 1994, 7). El epígrafe es una cita de *El bosque de la noche* de Djuna Barnes: «Suéltate del infierno, y tu caída quedará interceptada por el tejado del cielo» (Martín Gaite, 1994, 9). Por último, en la Nota preliminar Martín Gaite da unas informaciones sobre la elaboración de la novela, de la que había empezado a tomar notas desde 1975 y a escribir desde 1979:

A partir de enero de 1985, y por razones que atañen a mi biografía personal, solamente de pensar en la *Reina de las Nieves* se me helaba el corazón, y enterré aquellos cuadernos bajo siete estadios de tierra, creyendo que jamás tendría ganas de resucitarlos. Pero no fue así. Al cabo de ocho años,

recién publicada *Nubosidad variable*, y víctima del vacío que me habían dejado Sofía Montalvo y Mariana León, me volví a acordar de Leonardo Villalba con punzante nostalgia, como cuando se busca amparo en un amigo cuya pista hemos perdido (Martín Gaite, 1994, 11).

Ahora bien, son conocidas las trágicas razones biográficas a las que se refiere la escritora en la Nota preliminar.

Las tres piezas que constituyen el paratexto nos conducen hacia una conclusión en la que cobra nuevo sentido la creación literaria, si se establece una compleja relación con la biografía de la novelista: en el terreno fronterizo, cambiante e híbrido que vida y literatura ofrecen, en este caso la ficción cruza y transfigura la realidad y le permite la salvación a la autora, como mujer y como madre. La literatura es, una vez más, terapéutica: es una fuente de salvación para quien escribe y es, finalmente, la posibilidad de rescate y resurrección con la que transmitir palabras e imágenes de los que ya nos han dejado, que se convierten de esta forma en seres inmortales.

Las palabras y las imágenes que la literatura expresa se deben reconocer en el momento actual de su supervivencia, destacando el deseo de mirar y de conocer para actualizar una esperanza en la que lo que fue se mezcla con el «aquí y ahora» produciendo un fulgor, un relámpago, una constelación de la que surja alguna forma para nuestro propio futuro (Didi-Huberman, 2010).

En esta nueva dimensión, la imaginación arroja luz nueva y original sobre el pasado y el presente, transformándolos en un presente activo con su pasado evocador, ambos capaces de construir el porvenir: organización, deconstrucción, recomposición de imágenes y palabras plantean la importancia de todo lo que sobrevive temporalmente, que el arte de la narración devuelve con su movimiento enriquecedor, confiriendo a la memoria una huella que es parte de una experiencia interior, subjetiva, incluso oscura, una forma de conocimiento clandestino que la mente humana puede y debe revelar y manifestar, transformando esas centellas de humanidad en una activa y resplandeciente comunidad de seres humanos.

Bibliografía

- BODEI, Remo. (2014) *Riconoscere è un dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*. Torino. Einaudi.
- BOYD, Brian. (2009) *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition and Fiction*. Cambridge, London. The Belknap Press of Harward University Press.
- CALABRESE, Stefano. (2017) *La fiction e la vita. Letteratura, benessere, salute*. Milano. Mimesis.
- CALVI, Maria Vittoria. (2011) «Carmen Martín Gaite y Natalia Ginzburg». *Ínsula* [Número monográfico: El legado de Carmen Martín Gaite]. 769-770. 33-37.
- CALVI, Maria Vittoria. (2018) «Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaite». *Historia e intimidad, Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. José Teruel (ed.). Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- CASADEI, Alberto. (2017) *Biologia della letteratura*, Milano. Il Saggiatore.
- CAVE, Terence. (1988) *Recognitions: A Study in Poetics*. Clarendon Paperbacks.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. (2000) *Carmen Martín Gaite (1925-2000)*. Madrid. Ediciones del Orto.
- COMETA, Michele. (2017) *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*. Milano. Raffaello Cortina.
- COMETA, Michele. (2018) *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*. Roma. Carocci.
- COOK, Bret y Frederick Turner. (1999) *Biopoetics: Evolutionary Explorations in the Arts*. Lexington. Pergamon Press.
- DIDI-HUBERMAN, George. (2002) *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris. Éditions de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, George. (2006) *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino. Bollati Boringhieri.

DIDI-HUBERMAN, George. (2010) *Come le luciole. Una politica delle sopravvivenze*. Torino. Bollati Boringhieri.

ESCARTÍN GUAL, Montserrat. (2014) «Carmen Martín Gaite: la escritura terapéutica». *Revista de literatura*. 152. 575-603.

FIORDALISO, Giovanna. (2025) «Le relazioni familiari in due testi di Ricardo Menéndez Salmón (*Niños en el tiempo*, 2014; *No entres dócilmente en esa noche quieta*, 2020)». *Affinità selettive. la rappresentazione della famiglia contemporanea nella penisola iberica e in America latina*. Augusto Guarino (coord.). Napoli. Unior Press. 277-292.

FREUD, Sigmund. (1905) *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Lepizig. Deuticke.

KRONIK, John W. (1997) «La narrativa de Carmen Martín Gaite: escalas y contextos». *Al encuentro de Carmen Martín Gaite. Homenajes y bibliografía*. Emma Martinell (ed.). Barcelona. Universidad de Barcelona. 27-38.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1994) *La Reina de las Nieves*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2018) *El cuarto de atrás*. Madrid. Cátedra.

PITTARELLO, Elide. (2018) «“Homenaje a Virginia Woolf”: palabras e imágenes en un *collage* neoyorkino de Carmen Martín Gaite». *Historia e intimidad. Epistolario y autobiografía en la cultura española del medio siglo*. José Teruel (ed.). Madrid. Iberoamericana. 237-258.

RICOEUR, Paul. (2004) *Parcours de la reconnaissance*. Paris. Stock.

TERUEL, José. (2004) «El rescate del tiempo como proyecto narrativo: *El cuarto de atrás* y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaite». *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*. Madrid. Eneida. 193-209.

CARMEN MARTÍN GAITÉ, ARTICULISTA

Anna MATEU MUR
Investigadora independiente
ORCID: 0009-0003-3819-0006

Resumen:

Carmen Martín Gaite compaginó su dedicación a la novela y al ensayo con la publicación de unos trescientos artículos en diarios y revistas durante medio siglo, desde 1949, cuando llega a Madrid con la intención de hacer el doctorado, hasta el 2000, unos meses antes de morir. La mayoría de estos artículos son críticas literarias, su principal labor en los medios, especialmente desde las páginas de *Diario 16*, donde colaboró semanalmente durante tres años y medio. Pero también escribió comentarios sobre la actualidad, semblanzas, ensayos historiográficos, e incluso una crónica y una peculiar entrevista. Encontramos en ellos su ritmo lento, su interés por el interlocutor y el estilo conversacional de su escritura. Este trabajo pretende coser la trayectoria como articulista de Carmen Martín Gaite a través de retales de sus textos publicados en la prensa.

Palabras clave:

Carmen Martín Gaite. Periodismo. Artículos de prensa. Generación del 50.

Abstract:

Carmen Martín Gaite combined her dedication to novels and essays with the publication of some three hundred articles in newspapers and magazines for half a century, from 1949, when she arrived in Madrid with the intention of completing her doctorate, until 2000, a few months before her death. Most of these articles were literary critiques, her main work in the media, especially in the pages of *Diario 16*, where she contributed weekly for three and a half years. However, she also wrote commentaries on current events, biographies, historiographical essays, and even a chronicle and a peculiar interview. In them, we discover her slow pace, her interest in the interlocutor, and the conversational style of her writing. This work aims to expose Carmen Martín Gaite's career as a columnist through quotes from her texts published in the press.

Key Words:

Carmen Martín Gaite. Journalism. Columnist. Newspaper articles. Generation of '50.

Carmen Martín Gaite se sintió muy afortunada de haber vivido siempre de la escritura. Entre los múltiples —y siempre entrelazados— géneros que cultivó, también podemos leer unos trescientos artículos publicados en diarios y revistas a lo largo de medio siglo. Así lo declaró la autora:

He hecho ediciones críticas, traducciones, prólogos, artículos, guiones de cine, adaptaciones de clásicos, colaboraciones para la radio, y hasta he cantado canciones gallegas en un teatro. Pero siempre he evitado, aun a costa de vivir más modestamente, los empleos que pudieran esclavizarme y quitarme tiempo para dedicarme a la lectura, a la escritura y a otra de mis pasiones favoritas: el cultivo de la amistad¹.

¹ «Bosquejo autobiográfico» (Martín Gaite, 1993, 23).

Cuando la joven «Carmiña» llega a Madrid en 1949 con la intención de hacer el doctorado, la prensa será la plataforma donde publicar sus primeros textos literarios. Primero en cabeceras ligadas al régimen, y más tarde en la ilusionante *Revista Española*, ensayarán su voz junto con un grupo de jóvenes escritores que serán llamados «la generación del cincuenta». La concesión del Premio Nadal en 1957 por *Entre visillos* afianzará la carrera de Carmen Martín Gaite como escritora. A partir de entonces empezará a colaborar con artículos de cariz ensayístico en revistas como *Cuadernos para el Diálogo*, *Revista de Occidente* o *Triunfo*.

Tras la muerte de Franco, la prensa experimenta una apertura, y nuestra escritora publicará una crítica literaria semanal en el recién aparecido *Diario 16*. Fueron tres años y medio de colaboración (del 18 de octubre de 1976 al 26 de mayo de 1980), coincidiendo con el periodo más fructífero de su carrera. Seguirá escribiendo como firma invitada en diarios y revistas como *La Vanguardia*, *El País* y *Abc* hasta unos meses antes de morir, en el año 2000. Sus artículos en la prensa fueron una forma más de vivir de la escritura y de seguir vinculada a sus lectores.

Podemos encontrar la gran mayoría de estos artículos editados en tres libros recopilatorios: dos selecciones realizadas por la propia autora —*La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* y *Agua pasada*— y una compilación póstuma, *Tirando del hilo*, a cargo de José Teruel². Estas compilaciones permiten acercarnos a su articulismo, el género más disperso y difícil de localizar³. Además, el hecho de convertir los artículos en libro es prueba de que, también para Martín Gaite, estos artículos —tan libres y personales como lo es siempre su voz— forman parte de su tejido literario.

² José Teruel, poeta, ensayista y actualmente profesor honorario de Literatura Española en la Universidad Autónoma de Madrid, es el editor de la *Obras Completas* de Carmen Martín Gaite y autor de *Carmen Martín Gaite, una biografía*.

³ Aunque es posible que no sea un catálogo exhaustivo, tenemos constancia de una suma de 289 artículos en este trabajo, contando todos los recogidos en estos tres libros recopilatorios, y algunos más que hemos encontrado rastreando en hemerotecas y archivos. Nuestra escritora —tan rigurosa en sus ensayos historiográficos— quizás no prestó tanta atención en registrar fechas y localizaciones de sus colaboraciones en la prensa.

A partir de «retales» de estos artículos, intentaremos coser la trayectoria de nuestra escritora en la prensa, una actividad que compaginó con el resto de su producción literaria y ensayística. Aunque leyendo sus críticas nos damos cuenta de que no era muy amiga de los libros de memorias, no tenía inconveniente en mostrar su primera persona para hablar de la realidad que la rodeaba, para opinar desde su propia vivencia sobre hechos, personajes y lecturas:

Esta escritora, siempre atrayente por su incesante actividad, no nos dificulta tanto el camino de búsqueda hacia su personalidad porque [...] sus novelas y ensayos presentan, línea a línea, el verdadero ser y sentir de Carmen Martín Gaite. A través de sus escritos encontramos siempre la huella personal de la autora; y es que a Carmen Martín Gaite le gusta «contarse» (Alemany, 1990, 17).

La prensa como taller literario

Las primeras apariciones que encontramos de Carmen Martín Gaite en publicaciones periódicas pertenecen a los últimos tiempos antes de dejar su Salamanca natal. A finales de los años cuarenta, la joven «Carmiña» —nombre con el que firmaba— publicó en la revista universitaria *Trabajos y días* sus primeros escritos, como el cuento «Desde el umbral», las poesías «La barca nevada» y «Destello», y también algunas traducciones. Recordaría años más tarde:

Durante mi etapa de bachiller, en Salamanca hacía un frío tan riguroso que el Tormes llegó a helarse y los niños lo cruzaban patinando. Mi primer poema publicado en la revista *Trabajos y días* evocaba aquella larga tregua de invierno y se titulaba «La barca nevada». «... Por caminos de aire, / leve y tímida, / se despeinó la nieve / y durmió en la ventana. / Otro invierno ha bajado de puntillas / a posarse en el río...»⁴.

⁴ «Salamanca, la novia eterna», *El País. El Viajero*, 12 de septiembre de 1999 (Martín Gaite, 2000, 193).

Una vez en Madrid, donde fue con el propósito de hacer el doctorado, se reencontrará con su antiguo compañero de estudios de Salamanca, Ignacio Aldecoa, quien la puso en contacto con un grupo de escritores entre los que se encontraban Medardo Fraile, Alfonso Sastre, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio y Josefina Rodríguez. Lo contará así:

Con una composición bastante lacrimosa me despedí de *Trabajos y días* y de Salamanca en el año 1948, terminada mi licenciatura de Románicas, y no era muy diferente el tono del primer artículo que publiqué al llegar a Madrid en *La Hora*. [...] Mi artículo, que se titulaba «*Vuestra prisa*», trataba de desahogar la impresión de desarraigado que me había producido la gran urbe y era bastante pretencioso. Mis nuevos amigos, que no vacilaban en decir siempre lo que pensaban, se rieron un poco de él y me dijeron que no era para tanto. Pero cuando me dijeron esto, ya la sensación de desarraigado se me había aliviado mucho precisamente por el hecho de que me venían a buscar y me admitían con ellos⁵.

Tomaremos, pues, como primer artículo, «*Vuestra prisa*», publicado en el número 27 de *La Hora. Semanario de los Estudiantes Españoles*, el 6 de mayo de 1949. Se trata del primer texto publicado por la joven Martín Gaite en la prensa desde su llegada a Madrid y, aunque sea —como ella misma reconoce— un texto aún empapado de la prosa poética de juventud, podemos considerarlo un artículo y no un texto con intención literaria.

En los años sucesivos, a principios de la década de los cincuenta, «colabora en periódicos y revistas del tiempo, como *Clavileño*, *Alférez*, *Alcalá*, *La Estafeta Literaria*, *El Español*, *Destino*, *La Hora*, *Blanco y Negro*, y *ABC*» (Martinell, 1997, 70). En estas publicaciones, Martín Gaite «escribía pequeños relatos impregnados de las nuevas lecturas que le proporcionaban sus recientes amistades» (Alemany, 1990, 22). Eran publicaciones

⁵ «Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa», *La Estafeta Literaria*, 1 de diciembre de 1969, 4-7 (Martín Gaite, 2000, 42).

ligadas al régimen, pero ahí los jóvenes escritores del momento, no afines a las ideas imperantes, encontraron una plataforma donde dar a conocer sus primeros textos literarios:

Estaba la redacción de este periódico [*La Hora*] en Alcalá, 44, en ese local que conserva un gran yugo con sus flechas tapando casi la fachada. Ignacio y sus amigos tenían conocidos en aquel despacho y muchas veces caíamos por allí, ya que era sitio céntrico, a dejar algún recado a otros o a dar algún sablazo. Tanto esta revista como *Alférez* conservaban una retórica falangista incluso en sus dibujos, y están unidas a mis primeros recuerdos de Madrid (Martín Gaite, 2000, 42).

En la capital, cada vez más integrada en este grupo de jóvenes narradores, los proyectos de tesis doctoral se fueron diluyendo poco a poco y ganó peso la dedicación a la escritura. «Empecé a estar con ellos y empezó mi carrera literaria»⁶. Además de publicar cuentos y artículos en estas revistas, trabajó durante un tiempo haciendo fichas para un diccionario de la Real Academia Española:

Andaba yo detrás de una beca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y todas las tardes iba a trabajar en mi tesis a la biblioteca de la calle Medinaceli. Pero se me fueron desbaratando los buenos propósitos, porque rara era la tarde en que no aparecían Ignacio y otros amigos a buscarme para sacarme de allí, para lanzarme a la calle, que era su sitio, y que empezó a ser poco a poco también el mío (Martín Gaite, 2000, 44).

Este grupo de amigos será la llamada «generación del cincuenta» o «del medio siglo». También se la ha llamado «generación perdida», «generación puente», «generación silenciosa», «generación olvidada» o «generación oscura». Ana María Matute preferirá denominarlos «niños asombrados», haciendo referencia al mundo en crisis donde les había tocado abrir los ojos, y Josefina

⁶ Así lo cuenta la autora en una entrevista de Joaquín Soler Serrano (6 de abril de 1981), en el programa *A fondo* de TVE.

Rodríguez, miembro del grupo y esposa de Ignacio Aldecoa, los considerará «Partidarios de la Felicidad» destacando «su apuesta por una cultura más abierta, al no haber vivido en la edad adulta la contienda civil» (González Couso, 2024, 22).

Martín Gaite escribirá, cuarenta años más tarde, un artículo —con una inusual actitud de distanciamiento, a pesar de incluirse como primera persona— analizando lo que unió a los escritores de su generación:

En la década de los cincuenta empiezan a darse a conocer tímidamente en España los nombres de una serie de prosistas jóvenes, a cuyo grupo, etiquetado hoy en los manuales de literatura como «la generación del medio siglo», pertenezco yo⁷.

Estos jóvenes habían asombrado con sus primeros cuentos al bibliófilo Antonio Rodríguez-Moñino que, ante la incredulidad de los primeros, se convirtió en su mecenas literario: fundaría en 1953 la *Revista Española* para dar cabida a los textos libres y sugerentes de ese grupo de escritores que se habían conocido en la facultad de Letras de la Universidad de Madrid:

La traducción de textos de la literatura italiana (Cesare Zavattini) y norteamericana (Truman Capote, Dylan Thomas), la publicación de cuentos de los jóvenes narradores, así como de textos críticos y ensayos sobre distintos aspectos de la cultura constituyen sus logros fundamentales. [...] Su principal objetivo es el de otorgar expresión artística a la realidad, ingrediente básico de la estética neorrealista que define a sus integrantes (González Couso, 2024, 25).

Las primeras reuniones de la *Revista Española* tuvieron lugar en el Café Lyon, y la sede de la redacción fue el apartamento de los recién casados Ignacio Aldecoa y Josefina Rodríguez. La dirección de la revista se encargó a Ignacio Aldecoa, Alfonso Sastre y Rafael

⁷ «Una generación de postguerra», *Diario 16. Culturas*, 21 de abril de 1990 (Martín Gaite, 2006, 432).

Sánchez Ferlosio, con quien Carmiña se casaría unos meses después (Teruel, 2025, 137).

En *Esperando el porvenir*, Martín Gaite nos ha dejado el testimonio de la original inauguración de la revista. Sus jóvenes amigos —Ignacio Aldecoa, Josefina R. Aldecoa y José María de Quinto— bautizaron con un porrón de vino el primer número de la *Revista Española* en Salamanca, donde Aldecoa estaba completando su milicia universitaria. Carmen Martín Gaite no pudo asistir en esa ocasión porque sufría de unas fiebres raras.

La *Revista Española* acabó a los pocos números y fue un desastre en cuanto a cifras económicas. Seguramente, sus entusiastas directores poco se preocuparon de gestiones empresariales y, por otro lado, tampoco había un gran público preparado para leer las traducciones, ensayos y cuentos que allí se publicaban. Pero esta aventura fue de vital importancia para el grupo de prosistas madrileños del medio siglo, y gracias a ella Carmen Martín Gaite abandonó definitivamente la prosa poética de juventud y se entregó por completo a la literatura, apartándose —de momento— de su proyecto de tesis doctoral.

Novelas, ensayos y otras búsquedas

Después de «Vuestra prisa», de aquellos primeros textos literarios en cabeceras ligadas al régimen y de la experiencia en la *Revista Española*, Carmen Martín Gaite habrá ido perfeccionando su escritura narrativa. En 1954 aparecerá su primer libro de relatos breves, *El balneario*, que había obtenido el Premio Café Gijón.

Pero quizás el primer hito en su carrera como escritora sea la concesión del Premio Nadal, aquel primer —y prácticamente único— estímulo para los prosistas de posguerra. En 1957 se le concederá el premio a Carmen Martín Gaite por *Entre visillos*. Dos años antes, en 1955, su marido Rafael Sánchez Ferlosio había obtenido el Nadal por *El Jarama*. Ese año el matrimonio había

perdido a su hijo Miguel, que murió de meningitis con siete meses de vida⁸. En 1956 nace su hija Marta.

Con el reconocimiento del Premio Nadal, Carmen Martín Gaite empezará a colaborar con cierta regularidad en la revista mensual *Medicamenta*. Ahí aparecerá una serie de artículos relacionados con el saber vivir, como «Contagios de actualidad» (mayo de 1959), «Recetas contra la prisa» (diciembre de 1960) o «Personalidad y libertad» (julio de 1961), donde, como vemos, ya se manifiestan los temas de fondo de nuestra escritora. En 1961 publicará en *Abc* —y esta será su primera aparición en un diario generalista— un artículo elogiando al actor Agustín González en el que contrarrestaba las frías críticas que le habían dedicado hasta el momento.

En estos años, Martín Gaite ensayarán el género teatral —*La hermana pequeña* (1959)— y publicará un nuevo libro de relatos, *Las ataduras* (1960). En 1963 aparecerá la novela *Ritmo lento*, donde la autora aborda su preocupación por la búsqueda de interlocutor a través de la inadaptación del protagonista al mundo. Esta novela, que reivindica desde el mismo título el talante pausado de la autora salmantina⁹, quedó finalista en el Premio de la Crítica de narrativa castellana de ese año. El galardón se lo llevó Mario Vargas Llosa por *La ciudad y los perros*, y esto significará un punto de inflexión en la literatura española: desde ese momento, como explicará la propia Martín Gaite, dejarán de interesar los autores españoles y se desplazará la atención de la crítica y el público hacia los escritores latinoamericanos.

Carmen Martín Gaite sentirá en ese momento que su idilio con la literatura ha finalizado, y se dedicará a la investigación histórica durante diez años, retomando su vocación universitaria.

⁸ Carmen Martín Gaite hablará del apoyo que recibieron en este trágico momento del poeta andaluz Fernando Quiñones, que ayudó a Sánchez Ferlosio a mecanografiar su novela para poderla entregar a tiempo al Premio Nadal. Podemos leerlo en «Vivir como se puede» (*Abc*, 18 de noviembre de 1998), artículo escrito tras la muerte de Quiñones (Martín Gaite, 2000, 181).

⁹ En la citada entrevista en el programa *A fondo*, Martín Gaite insistirá en su origen no urbano —«Soy de provincias y sigo siendo provinciana»— y en su gusto por el ritmo lento: «El tiempo en que ahora vivimos facilita muy poco esta vocación mía».

Se aficionó al estudio de la Historia, concretamente del siglo XVIII español, y se apasionó por la biografía de Melchor de Macanaz, convirtiéndose en su interlocutora. El trabajo apareció publicado como libro en 1970, y en 1972 publicó un segundo trabajo de investigación, *Usos amorosos del siglo XVIII en España*, que fue leído como tesis doctoral en la Universidad de Madrid, bajo la dirección de Alonso Zamora Vicente, su antiguo profesor en la Universidad de Salamanca.

En esta década alejada de la literatura, Carmen Martín Gaite fue publicando artículos en algunas revistas del momento, como *Cuadernos para el Diálogo* —con artículos como «La influencia de la publicidad en las mujeres» (diciembre de 1965) o «Las trampas de lo inefable» (enero de 1972)—, *Revista de Occidente* —«La búsqueda de interlocutor» (septiembre de 1966) o «En el centenario de don Melchor de Macanaz» (enero de 1971)—, o *Triunfo* —«De madame Bovary a Marilyn Monroe» (31 de octubre de 1970), «Las mujeres liberadas» (24 de abril de 1971) o «Los malos espejos» (15 de julio de 1972). Leemos, a modo de ejemplo:

A Marilyn, según parece inferirse (y nos tendremos que quedar siempre en las suposiciones, a falta de un biógrafo de la talla de Flaubert), su imagen se le debió romper y volver inservible a raíz de su tercer matrimonio con el escritor Arthur Miller, en 1956. Los modelos que en su infancia le habían sido suministrados para componer esa imagen brillante y triunfadora yo los conozco bien, porque soy de su misma quinta. No venían de Pablo y Virginia ni de mademoiselle de Lespinasse, sino del cine, de aquel olimpo inalcanzable y fascinador que era en nuestra infancia la pantalla, mucho más que ahora¹⁰.

Se trata de artículos con un claro tono ensayístico, centrados en historia, literatura, el papel de la mujer, la necesidad de comunicación... En definitiva, los temas que en ese momento —y siempre— han centrado el interés de nuestra escritora. Nos

¹⁰ «De Madame Bovary a Marilyn Monroe», *Triunfo*, 31 de octubre de 1970 (Martín Gaite, 2000, 110).

sirve este fragmento de «De Madame Bovary a Marilyn Monroe» para detectar rasgos distintivos de los artículos de Martín Gaite: la presencia muy cercana del «yo», la cita de otros escritores, la nostalgia del ayer frente al recelo hacia el hoy, y también el papel del cine en la educación sentimental de su generación.

Quizás publicar estos artículos en la prensa era en parte una forma de financiar su investigación, pues Macanaz, como contará años después la propia autora, le absorbió mucho tiempo y dinero¹¹. Además, debemos tener presente que en 1970 se separa amistosamente de Rafael Sánchez Ferlosio y vivirá desde entonces sola con su hija Marta. Tras la presentación de su tesis doctoral en 1972, publicará las novelas *Retabílas* (1974)¹² y *Fragmentos de interior* (1976), y su libro de poemas *A rachas* (1976).

Carmen Martín Gaite fue colaborando en la prensa en estos años del tardofranquismo, en los que el panorama periodístico había experimentado una apertura respecto a los primeros años de la posguerra, cuando había empezado a publicar textos literarios. Muchos de estos artículos aparecerán recogidos en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973), su primer libro recopilatorio. Nos parece interesante detenernos en esta primera edición¹³, no solo por lo que supone para organizar el corpus de sus artículos sino especialmente por lo que significó este libro para Carmiña a nivel personal.

Martín Gaite realizó una selección de artículos a petición de unos entusiastas amigos —Diego Lara, Mauricio d'Ors y Juan Antonio Molina Foix—, que estaban emprendiendo la creación una nueva editorial, Nostromo, «una de las aventuras más independientes, arriesgadas y jóvenes que puedan registrarse en el

¹¹ La autora bromeará en la misma entrevista televisada: «Macanaz es el chulo de la Gaite».

¹² En la entrevista citada, la autora considerará *Retabílas* su mejor novela hasta el momento, y atribuye su calidad al proceso de depuración del lenguaje conseguido en sus diez años dedicados a la investigación histórica sobre el proceso inquisitorial de Melchor de Macanaz.

¹³ Como veremos más adelante, se publicará en 1982 una segunda edición para Destinolibro, en la que la autora añade siete artículos y suprime el cuento, y una tercera edición, en el 2000, para Anagrama, en la que añade once artículos más y una conferencia.

libro de cuentas culturales de nuestro país en los últimos tiempos»¹⁴. La autora recogía «una serie de artículos que he venido publicando en diversas revistas a lo largo de diez años». Concretamente, se trataba de once artículos y un cuento, publicados entre diciembre de 1960 y julio de 1972 en revistas culturales que permitían a escritores y lectores profundizar en los contenidos. Esta selección de textos —que, por su estilo, extensión y temática, podríamos considerar ensayos— será el título con que se estrenaría la editorial:

Nunca fue este libro, aunque yo le tengo mucho cariño, más que una prueba de mi voluntad de madrinazgo y, aparte de que se despegó bastante de los derroteros que posteriormente configuraron el estilo imperante en la editorial¹⁵, pagó la novatada de la inexperiencia primera de los nostromos con un grueso saldo de erratas de las que daba fe una hojita adjunta, orlada delicadamente por una greca finita con que tuvo a bien adornar Diego Lara aquella pifia (Martín Gaite, 1993, 352).

Como escritora reconocida, se convertía en madrina de este nuevo proyecto, la editorial Nostromo, de la misma manera que Rodríguez-Moñino había apadrinado la *Revista Española* para dar alas a una nueva generación de escritores a principios de los cincuenta. Martín Gaite siempre mostró interés y generosidad por potenciar el talento de la generación que la sucedía (lo veremos también en sus críticas literarias, en las que mostró siempre su confianza en autores entonces noveles como Juan José Millás, Rosa Montero o Belén Gopegui). Gozó asimismo dejándose sorprender y aprendiendo de los más jóvenes, de la generación de su hija Marta, con la que tan bien se entendió.

¹⁴ «Réquiem por una editorial», *Diario 16*, 16 de abril de 1979 (Martín Gaite, 1993, 352). Carmen Martín Gaite reproducirá íntegramente este artículo en homenaje a sus amigos al final del prólogo de la tercera edición de *La búsqueda de interlocutor* (Martín Gaite, 2000, 12).

¹⁵ «Ciertas preferencias por los relatos de aventuras, terror y misterio» (Martín Gaite, 1993, 352).

Aunque no parece conceder demasiada importancia al valor literario de *La búsqueda de interlocutor*, sí que se sintió, como decíamos, muy vinculada afectivamente a aquel proyecto, sin normas y alejado de la industria editorial imperante. De hecho, Martín Gaite escribirá un artículo necrológico —el «Réquiem por una editorial» que venimos citando— llorando la muerte en plena juventud de este entusiástico proyecto. Y es que la vinculación iba más allá de lo profesional:

Habían tomado como «secretaria-chica-para-todo» a mi hija Marta, de diecisés años. Le pagaban muy poco, pero era feliz. Aquél era su primer trabajo y ellos sus primeros amigos mayores (Martín Gaite, 1993, 352).

Nos cuenta José Teruel en *Una biografía* que era Carmen Martín Gaite quien pagaba en secreto el pequeño sueldo de su hija, aunque eso representara que nuestra escritora, tan poco amiga de trabajos y horarios fijos, tuviera que buscar y aceptar un empleo en Salvat Editores. Sabemos que duró en el trabajo ocho meses, y que más bien se aburría, todo lo contrario que Marta con «dos nostromos» (Teruel, 2025, 267).

La labor en *Diario 16*

Si podemos ligar el nombre de Carmen Martín Gaite a una cabecera concreta, esta es, sin ninguna duda, *Diario 16*. La autora escribió desde el primer número del diario madrileño, el 18 de octubre de 1976, hasta el 26 de mayo de 1980, cuando abandonó su colaboración semanal en solidaridad con el entonces director del diario, Miguel Ángel Aguilar, destituido por la empresa editora. Fueron tres años y medio de colaboración semanal, y más de la mitad de los artículos publicados por nuestra escritora pertenecen a este periodo¹⁶. Solo encontramos algún paréntesis que podemos

¹⁶ Del censo de 289 artículos recogidos hasta el momento, 171 fueron publicados en *Diario 16*, y 156 corresponden a estos tres años y medio de colaboración semanal. De estos, 132 son críticas de libros (el resto, como veremos, son en su mayoría comentarios y semblanzas).

explicar por datos biográficos, como la muerte de sus padres, en octubre y diciembre de 1978, o su primer viaje a América, en abril de 1979 (Teruel, 2006, 29).

En verano de 1976, su amiga y periodista Juby Bustamante le contó que le habían ofrecido dirigir la sección de Cultura y Sociedad en un nuevo periódico, y le propuso encargarse de la crítica literaria. Nuestra escritora aceptó, pero con la condición de que se tratara de comentarios libres y esporádicos, y nunca de una colaboración fija. Tenía miedo de convertir en obligación su placer por la lectura, a la vez que temía verse obligada a hablar únicamente de novedades editoriales.

Su primer artículo, «Estar *a la page*», será una declaración de intenciones sobre la que va a ser su tarea de crítica de libros. El texto empezaba reprobando «la poca afición y esmero con que en general se ejerce hoy la crítica literaria», que atribuía a la selección tendenciosa de las obras a comentar entre el coto limitado de las publicaciones recientes, «criterio que ya en sí mismo está condenando como circunstanciales y efímeras unas opiniones nacidas al dictado de la urgencia por estar *a la page*, restando valor a su entidad y alcance»¹⁷:

A la lectura no se le puede fingir afición: hay que tenérsela. Y si el crítico llamado a propagar esa afición, es decir, a avivar en los demás la curiosidad y amor —hoy tan aletargado— por los escondidos tesoros de la letra escrita, no ha sido capaz de entregarse él mismo de lleno y sin prejuicios previos a ese deleite solitario cuyas excelencias pregoná, difícilmente podrá encender en nadie una llama que a él no le calienta.

Encontramos esa nostalgia tan característica de nuestra escritora de los tiempos pasados —que ya leímos en «Vuestra prisa»— frente a un hoy mirado con recelo: escribe que la crítica de esos años solo consigue «contagiar ese afán compulsivo y perentorio que va sustituyendo y anulando progresivamente la real afición a leer». Vemos, pues, su interés en la participación activa

¹⁷ «Estar *a la page*», *Diario 16*, 18 de octubre de 1976 (Martín Gaite, 1993, 259).

del lector: «Un libro —como un amigo o un viaje— solo deparará placer y sorpresa a quien lleve los ojos limpios y abiertos y nada pretenda buscar más que lo que encuentre». Además, como mujer de letras con una amplia cultura, incorpora citas de otros autores para respaldar sus argumentos, y esto será también frecuente en sus artículos. En este caso, «nada se opone tanto a lo original como lo novedoso», de Machado.

Después de este artículo, y a lo largo de sus tres años y medio de colaboración semanal, serán frecuentes sus balances y recapitulaciones sobre su propia labor de crítica literaria, de la que se define, orgullosa, como «una mera aficionada»:

Hoy, 18 de abril, se cumple medio año cabal de la aparición de este periódico, en el que he venido ejerciendo una labor que acepté a título de prueba y a la que antes solo me había dedicado en alguna ocasión excepcional: la de aventurar comentarios sobre libros que he ido leyendo. Me parece oportuno aprovechar la coyuntura de tal fecha para recapitular las enseñanzas y reflexiones que me ha acarreado esta tarea en la que espero no pasar nunca —y lo digo con orgullo— de ser lo que soy: una mera aficionada [...]. Concretamente, la crítica de libros no es nada si no estimula, aficiona e invita a leer¹⁸.

En «Morir aprendiendo», Carmen Martín Gaite, con el pretexto de la publicación de *El discurso interrumpido*, una selección póstuma de críticas literarias publicadas en el diario *Informaciones* por su amigo Gustavo Fabra, nos habla de la afición y cómo «hoy en día está esta palabra tan desprestigiada». Martín Gaite, aficionada a la lectura como su amigo, nos cuenta que Gustavo Fabra fue tachado de benévolos y entusiasta como crítico porque solía dejar bien los libros que recomendaba:

Pero es que me gustan —se disculpó ante mí con aquella mezcla de ingenuidad y humor que le distinguían—. De los que no me gustan, hablo menos porque casi nunca los acabo (Martín Gaite, 2006, 95).

¹⁸ «Morir aprendiendo», *Diario 16*, 18 de abril de 1977 (Martín Gaite, 2006, 95).

Ya sabemos lo difícil que en Carmen Martín Gaite resulta intentar parcelar los géneros. Este artículo, por ejemplo, tiene parte de crítica literaria —reseña un libro publicado recientemente—, de semblanza —hace un retrato de su amigo Gustavo Fabra—, reflexión sobre la palabra «afición» y sobre el acto de leer, comentario de actualidad... Acaba el artículo dándonos un consejo muy propio de nuestra escritora: «por mucho que os insten a ello los entendidos, no leáis nunca una novela que os aburra».

Carmen Martín Gaite había adquirido el papel de una colaboradora «responsable» en el nuevo periódico, pero esta palabra pesaba sobre ella, «pues me aterraba convertirme en alguien que va viendo desplazado su placer ante la lectura por la obligación de leer para escribir sobre lo que ha leído»¹⁹. En alguna ocasión sintió la necesidad de escapar de esta «servidumbre», y habló de algún libro por puro placer. En la crítica de *Luces de Hollywood*, de Horace McCoy, expone de nuevo su experiencia personal sobre esta labor:

Por mucho que quiera uno escapar a la etiqueta de «crítico literario», el hecho mismo de haberse ido comprometiendo sin saber cómo a hablar de libros una vez a la semana entraña un peligro de doble vertiente. Por una parte, se lee con una actitud menos gratuita y despreocupada, más tensa; por otra, se tiende a hacer una selección de lecturas basada en la actualidad del producto editorial, en su «novedad». Y así se va fraguando una insensible deformación, por obra y desgracia de la cual los comentarios emitidos, aunque se aventuren desde la mera condición de lector sin otros títulos, se empañan siempre que habla uno —como ocurre a veces— de un libro que «no tenía día para leer» y cuya terminación habría aplazado (de no mediar el compromiso semanal) para otra ocasión más acorde con el humor, que ese día pudo inclinarse a la relectura de algún clásico o al descubrimiento gozoso de

¹⁹ «Tragarse el humor», *Diario 16*, 13 de diciembre de 1979 (Martín Gaite, 1993, 264).

una novelucha de tapas estropeadas que te pasa un amigo, diciéndote: «Pues, mira, a mí me divirtió»²⁰.

La milésima edición del diario le dará pie a una nueva reflexión. En «Tragarse el humo», comentará «con una mezcla de incomprendión y mala conciencia» cómo ha ido cayendo en el comentario de novedades editoriales, y confiesa haber sufrido una «irremediable metamorfosis». Recuerda el apasionante momento de ver imprimir el primer número de *Diario 16* —«me fascinaba aquel ruido y me producía mucha emoción ir viendo caer los ejemplares que escupía el rodillo como por arte de magia» (Martín Gaite, 1993, 264)—, pero esta afición irá transformándose en un vicio insano con el paso del tiempo y, después de tres años de crítica semanal, se encuentra ya atrapada en la droga del periodismo y los dictados de la actualidad:

Posiblemente Juby Bustamante, a quien yo iba a buscar algunas noches, hace ya mucho tiempo, a la redacción del desaparecido *Madrid* cuando salía de estudiar del Ateneo, sabía de sobra que el vicio del periodismo es como el del tabaco y se daba cuenta de que con aquella invitación, aparentemente inocua, no me estaba ofreciendo simplemente un pitillo, sino iniciándome en el rito placentero de que aprendiera a tragarme el humo²¹.

Como ya anunciábamos, el 26 de mayo de 1980 Carmen Martín Gaite abandonó su colaboración semanal en solidaridad con Miguel Ángel Aguilar —esposo de Juby Bustamante—, que fue destituido como director a raíz de la publicación de una noticia relacionada con un intento de golpe de estado. Bajo el pseudónimo de Silvestre Codac, el periodista Juan Cruz dedicará un artículo en *Triunfo* titulado «Lunes ya no es lunes»²² sintiendo el fin de la crítica literaria semanal de nuestra escritora.

²⁰ «Tentáculos de fracaso. *Luces de Hollywood*, de Horace McCoy», *Diario 16*, 17 de septiembre de 1979 (Martín Gaite, 2006, 292).

²¹ Martín Gaite se declara una «fumadora empedernida» en otro artículo, «Dejar de fumar», *Actualidad Tabaquera*, julio de 1984 (Martín Gaite, 2006, 387).

²² «Lunes ya no es lunes», *Triunfo*, núm. 47, del 12 al 18 de junio de 1980.

Comentarios de actualidad

Queda claro que la prensa, mucho más abierta y moderna, no se había librado por completo de la tensión política. Y es en estos años de transición democrática cuando Martín Gaite dispone de una tribuna en la prensa desde donde observar el mundo y contarla. Más que de una tribuna, se trata de una nueva «ventana»: sus textos serán reflexiones cotidianas, tranquilas, con una gran presencia de lo personal y donde la escritora muestra su mirada de sorpresa ante el mundo.

Pongamos algunos ejemplos. En las páginas de *Diario 16*, podemos leer artículos como «Navidad de consumo» (27 de diciembre de 1976), donde se lamenta de que la Navidad no es creíble porque no está bien contada —ya no tiene valor (porque no conmemora nada), sino solo precio (consumismo)—, en la misma línea que reflexiona sobre la falta de credibilidad de las noticias en «La bajada a los infiernos»:

Con la diferencia de que estas noticias, perdidas entre tantas otras de atracos, crisis financieras, atentados y protestas de todo tipo ya ni nos espeluznan, y lo que es más curioso todavía, no nos las creemos. Decimos a lo sumo: «es increíble», una de las expresiones más usadas y más significativas de nuestro vocabulario actual. Decimos de casi todo que es increíble, precisamente porque, de verdad, no nos creemos nada. Y no nos creemos nada porque nos lo cuentan mal. La noticia, contra lo que pueda parecer, es siempre menos verosímil que la narración. La novela más fantástica enlaza unos elementos con otros, los cose mejor o peor, al servicio de la credibilidad de la trama, nos ofrece un contrato de ficción que solemos aceptar²³.

Además de esta constante preocupación por «contar bien» las cosas, Martín Gaite también hablará en sus artículos de su interés por enfrentarse a la lectura y a la escritura con libertad,

²³ «La bajada a los infiernos», *Diario 16*, 15 de agosto de 1977 (Martín Gaite, 1993, 261).

ritmo lento y participación activa. Tengamos presente que en 1982 se publicaba la segunda edición de *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* y, en 1983, el ensayo *El cuento de nunca acabar*. Serán un ejemplo de esto «Ponerse a leer» (*Diario 16*, 24 de enero de 1977) y «Ponerse a escribir» (*Diario 16*, 21 de febrero de 1977), y aún años más tarde, «La participación del lector»:

Pero la conquista de ese placer [la lectura] no es fulminante e inmediata, sino lenta como todas las conquistas verdaderas. Y la cultura audiovisual cuenta, para suplantar el reinado de la letra escrita, con la garantía de ofrecer unos resultados más rápidos y espectaculares, donde a nadie se le exige un esfuerzo de concentración. Basta con dar a un botón y ponerse a esperar la euforia más o menos discutible, pero siempre instantánea de la droga²⁴.

Analizó la realidad política y social del momento desde su punto de vista, como en estos dos artículos con una clara continuidad narrativa: «Río revuelto» (*Diario 16*, 3 de junio de 1977), donde observa con decepción el malestar ciudadano ante las primeras elecciones libres tras la dictadura, y «Lodos de cansancio», en el que lamenta el tono de hartura y desencanto de la sociedad ante unos nuevos comicios:

De las elecciones de junio de 1977 a las que se remataron ayer parece como si para una gran mayoría de españoles hubieran transcurrido lustros. La gente está cansada. [...] El transeúnte medio paseaba sus ojos aburridos por los diferentes eslóganes que le prometían trabajo, firmeza, robustecimiento del orden público, justicia y libertad, se encogía de hombros con una leve sonrisa, como ante la invitación a resolver una charada en la que no se sentía realmente implicado²⁵.

²⁴ «La participación del lector», *Diario 16*, 17 de abril de 1983 (Martín Gaite, 2006, 373).

²⁵ «Lodos de cansancio», *Diario 16*, 2 de marzo de 1979 (Martín Gaite, 2006, 237).

Martín Gaite se sentirá transformada por el periodismo después de esa temporada de pasar por la redacción de *Diario 16*:

[...] alternar con la gente que se agrupa junto al teletipo en espera de informaciones recientes, ayudar a los amigos agobiados a escribir un pie de foto, participar de sus nervios y de sus depresiones, poner farolillos para una fiesta de aniversario o ayudarles a barrer los cristales que destrozó una bomba o llorar juntos la muerte de Cuco Cerecedo (Martín Gaite, 1993, 264).

Nuestra escritora, que había aceptado con tanto recelo el compromiso semanal en el nuevo periódico, quedó atrapada por la vorágine informativa en esos años de transición, como confiesa en este artículo:

Sin duda que, alcanzada por las salpicaduras de la actualidad, metida en su torbellino, la calidad de mi prosa se habrá visto deteriorada, de la misma manera que yo me he convertido un poco en otra persona. La diferencia que media entre no tragarse el humo y tragárselo. Juby Bustamante tiene la culpa y, desde estas páginas, se lo agradezco (Martín Gaite, 1993, 264).

Fue tanta su implicación en la redacción de *Diario 16*, que incluso encontramos un par de incursiones de Martín Gaite en el reporterismo. La celebración del Milenario de la Lengua Castellana, en noviembre de 1977, será la ocasión para que nuestra autora —tan vinculada por afición y profesión a la lengua— compagine sus artículos semanales de crítica literaria con un debut en los géneros interpretativos: publicará una crónica y una peculiar entrevista. Cabe destacar su predisposición y su espíritu de aventura, la capacidad lúdica para convertirse excepcionalmente en periodista. No debe extrañarnos, no obstante, que nuestra autora las escriba de nuevo con total libertad.

Interpretando el papel de reportera

La firma de Martín Gaite saldrá en estas fechas de las páginas de Libros. La crónica «Excursión a las fuentes de la lengua viva» será el tema destacado de la sección de Local del sábado 12 de noviembre de 1977, ocupando una doble página especial en el periódico. La entrevista «Una hora con Dámaso Alonso» aparecerá dos días después en las páginas de Opinión, junto al editorial de *Diario 16*.

Carmen Martín Gaite y Sol Fuertes fueron «enviadas especiales» a San Millán de la Cogolla dos días antes de la celebración del Milenario de la Lengua Castellana. La narración no rompe los esquemas de la crónica periodística: se cuenta, desde la primera persona del plural, un día completo entre la llegada de las periodistas al lugar y su marcha, desde la mañana al anochecer, siguiendo el hilo cronológico. El discurso se estructura en dos partes muy diferenciadas, estableciendo un contraste entre los dos monasterios de San Millán.

Por un lado, en el monasterio de Suso o de arriba, el más antiguo, tendrá lugar, por la mañana, una espontánea conversación con el guarda del lugar, un homenaje improvisado a la lengua viva. Por la tarde, la visita al monasterio de Yuso o de abajo, donde se celebrará la ceremonia oficial, transmite el ajetreo por los preparativos de la celebración a la que acudirán —como se destaca— el Rey y otras personalidades, además, por supuesto, de los medios de comunicación.

Aunque se trata de una autoría compartida, podemos rastrear varios rasgos distintivos de Martín Gaite. Es una crónica redactada literariamente, con la mirada tranquila de quien aprendió a percibir detalles y a registrar conversaciones para convertirlos en cuento. No nos resulta difícil reconocer elementos temáticos y estilísticos identificativos de la escritora: un interés por la historia del lugar y una despierta atención por la lengua oral del guarda del monasterio de Suso, Tarsicio, que se convierte en el protagonista de la crónica. El guía es la representación de la auténtica tradición oral frente a las celebraciones oficiales.

Aparecen también en esta crónica citas literarias y datos de contexto histórico muy documentados, con el rigor propio de los ensayos de Martín Gaite. La contraposición entre la cultura académica y la lengua viva es otra marca que remite a nuestra autora, que aprendió de sus amigos de juventud —que menospreciaban los estudios universitarios— a valorar la cultura de la calle y los cafés. En boca del guía, se hará un elogio de la lengua hablada:

Se considera a sí mismo alumno directo de la «universidad» de Berceo, de otras universidades ni academias no quiere saber nada. Para él la historia y el arte están unidos a la literatura, y la literatura es hablar: todo lo que cuenta lo ha aprendido de hablar²⁶.

La segunda parte de la crónica se centra en la celebración oficial: el trajín por los preparativos marca otra conversación, ahora con el atareado abad del monasterio, que les atiende con amabilidad después de hacerles esperar bastante. Al final de la crónica, con un cierto aire mágico propiciado por el anochecer, el texto retoma, como en un cuento, el principio del relato, para volver a la naturalidad y serenidad de la fiesta espontánea frente a la ampulosidad de la celebración oficial:

Cuando salimos hace frío y ya es noche cerrada. Desde el monasterio de Yuso lanzamos una mirada al lugar donde Suso duerme bajo las estrellas. Aquí tendrá lugar la celebración oficial del milenario. Pero lo que queda arriba no necesita ser guardado bajo llave ni adornado de tramoya alguna, allí se regala generosamente, por boca del guarda, lo que solo la ignorancia y el desvío pueden erosionar: el tesoro de la lengua castellana hablada y transmitida en vivo.

Dos días después, apareció en *Diario 16* una entrevista muy peculiar —como Martín Gaite se empeñó en que fuera— a Dámaso Alonso, el entonces presidente de la Real Academia. La

²⁶ «Excursión a las fuentes de la lengua viva», *Diario 16*, 12 de noviembre de 1977, 12-13.

autora había conocido al académico en sus primeros años en la facultad a través de la lectura de *Hijos de la ira*, que le causó una fuerte impresión, como contará años más tarde en un artículo necrológico por Dámaso Alonso en el que rememorará este encuentro:

Me mandaba *Diario 16*, donde yo ejercía por entonces la crítica literaria, y solo acepté el encargo advirtiendo de antemano que no pensaba preguntarle nada, que simplemente intentaría hacerle entender lo mucho que me gusta que me cuenten cosas las personas mayores que yo y con más experiencia. Quiero decir con esto que, aunque no me atreví a confesárselo, la que iba a verle era la estudiante de provincias que acababa de leer *Hijos de la ira*²⁷.

Martín Gaite proponía una entrevista sin guion previo ni preguntas, una conversación abierta a su curso natural. Será la única entrevista realizada por la autora, y se decidirá a afrontar el reto con un modelo de *interviú* original y personal. Era de nuevo un homenaje al discurso oral. No importa si se habla con el guarda de Suso o con el poeta y estudioso Dámaso Alonso, se trata una vez más de celebrar la lengua viva.

Esta vez el escenario de la conversación será la casa de Dámaso Alonso —un reducto de tranquilidad escondido en la ajetreada zona del Eurobuilding— y Carmen Martín Gaite será la interlocutora de un discurso que se va cosiendo sin esquemas preestablecidos. Esta era la práctica narrativa en la que se basaba su entonces última novela, *Retahílas* (1974), donde se sucede en cada capítulo la intervención de uno de los dos personajes que conversan en una noche. Lo contará así:

La amenaza de la entrevista y su posible esquema habitual se han evaporado completamente. Ahora me parece que estoy sentada junto a un profesor sabio y

²⁷ «Un adiós con la mano», *El Mundo. Documentos*, núm. IX, 26 de enero de 1990 (Martín Gaite, 2006, 427).

bondadoso que se digna a explicar sin prisa ni programa solo para mí²⁸.

La escritora expuso sus condiciones previas, y podemos ver en el texto cómo se muestra orgullosa de su personal método (o su personal ausencia de método):

Se queda en la puerta mientras bajo las escaleras del jardín y me dice adiós con la mano afectuosamente. Lo del milenario del castellano ha sido un pretexto y creo que me ha agradecido que se lo mencione poco. A esta gente que vive primordialmente de la cultura escrita le gusta mucho la conversación.

Esta entrevista pretendidamente original, donde se mezclan pasajes de diálogo —con guiones tipográficos— con descripción, narración cronológica, recuerdos de la joven «Carmiña» y pensamientos de la Carmen actual, casi podría considerarse un artículo personal (no en balde se publicó en las páginas de Opinión de *Diario 16*). Es una prueba más de que los artículos de prensa de nuestra escritora no difieren del resto de su producción literaria.

Carmen Martín Gaite se había definido alguna vez como una «todoterreno con alma de periodista», como demostró en estos trabajos como «reportera». Sol Fuertes escribió, al morir la escritora, que estos trabajos periodísticos «no solo le divertían, sino que eran una ocasión para disfrutar la pureza de sus textos»²⁹.

Una escritora en la prensa

Durante su etapa como colaboradora en *Diario 16*, Carmen Martín Gaite publicó ocasionalmente artículos en otras cabeceras, como *Cuadernos para el Diálogo* y la revista *Nada*. Se trata de textos esporádicos, sin periodicidad, y de la misma forma irán

²⁸ «Una hora con Dámaso Alonso», *Diario 16*, 14 de noviembre de 1977 (Martín Gaite, 2006, 144).

²⁹ Sol Fuertes: «Fallece la escritora Carmen Martín Gaite», *El País. Cultura*, 23 de julio de 2000 (recordemos que es con Sol Fuertes con quien Martín Gaite firmó a medias la crónica en 1977).

apareciendo artículos en diferentes cabeceras después de abandonar su crítica semanal en *Diario 16*.

En el mismo *Diario 16* y en los suplementos y revistas del rotativo (*Cambio 16, Motor 16...*), publicará artículos sin regularidad a partir de 1983. Las páginas de *Abc* y *El País* también darán cabida a su firma en varias ocasiones. Martín Gaite escribirá un par de artículos en *La Vanguardia* y encargos como firma invitada —textos por alguna circunstancia especial— en publicaciones como *Mayo, La Gaceta del Libro, Nueva o Actualidad Tabaquera*.

Llama la atención la gran cantidad de artículos que publica Carmen Martín Gaite entre 1976 y 1984. Paralelamente, en 1976 aparecen la novela *Fragmentos de interior* y el libro de poesía *A rachas*. En 1978 —año en el que murieron sus padres con dos meses de diferencia—, publica *El cuarto de atrás*, merecedor del Premio Nacional de Literatura. Ven la luz dos cuentos infantiles, *El castillo de las tres murallas* (1981) y *El pastel del diablo* (1985). Además, a partir de 1979, es invitada a impartir cursos por diferentes universidades de Estados Unidos. Hace traducciones, escribe teatro, compone el diario de *collages Vision of New York* (1980-1981), trabaja en el guion de la serie de televisión sobre santa Teresa (1981-1982), y publica el ensayo *El cuento de nunca acabar* (1983).

Aparece también la segunda edición de *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1982), esta vez para Destinolibro. Aquí Martín Gaite suprime el cuento de la primera edición y añade siete artículos, sin conceder ninguna importancia al orden cronológico. Se trata de textos publicados desde finales de los años cincuenta en revistas como *Triunfo, Medicamenta o Informaciones*, y también de un artículo publicado en *Diario 16*, «Ponerse a leer» (24 de enero de 1977).

Es la etapa más fecunda en la trayectoria literaria de Carmen Martín Gaite. Quizás este infatigable ritmo de trabajo fuera su forma de «habitar la soledad». En 1972, ya separada de Rafael Sánchez Ferlosio, le dedicó su trabajo de investigación *Usos amorosos del siglo XVIII en España* con estas palabras: «Para Rafael, que me enseñó a habitar la soledad y a no ser una señora». Vivía desde principios de los años setenta con Marta en su piso de la calle Doctor Esquerdo, en Madrid. Contaban amigos de Carmiña

—como el cantautor Amancio Prada³⁰, con quien había cantado canciones gallegas en un teatro— que entre madre e hija se percibía una relación muy especial, un vínculo entre iguales, donde la confianza, la confidencia y el estímulo creativo eran mutuos. Calila —nombre con el que Marta se dirigía a su madre— intentó darle una educación lejos de la uniformidad del momento, con los mejores profesores particulares y con la libertad como estandarte (una anécdota familiar ilustrativa es que nuestra escritora permitía a Marta y a sus amigos, siendo pequeños, dibujar en las paredes de su vivienda, ante el asombro de las otras madres).

Pero también Marta estimulaba la creatividad de su madre: cuando Calila cumplió 36 años, Marta, de 5 y medio, le regaló un cuaderno. En la primera página, con su caligrafía infantil, escribió «Cuadernos de todo», marcando el inicio de una larga serie de cuadernos que nuestra autora llevaba siempre encima, y en los que anotaba detalles cotidianos, pensamientos profundos, citas de autores, recortes, *collages*...³¹

En 1984, Carmen Martín Gaite pasaba una temporada como profesora visitante en la Universidad de Illinois, en Chicago. Ahí trabajaba en una novela especialmente compleja, *La Reina de las Nieves*, que precisamente tenía mucho que ver con Marta. Ese viaje, como le cuenta por carta a su amiga Mercedes Zulueta de Herrero³², se le hizo especialmente largo. Tenía muchas ganas de regresar a Madrid para estar con su hija, que había caído enferma. En 1985, a la temprana edad de 29 años, Marta, amiga, confidente y compañera, desaparecía de la vida de Calila. «A partir de esa fecha y hasta el final de su vida, la desaparición de su hija permanecerá en todo lo que Martín Gaite callaba, decía y escribía» (Teruel, 2025, 351).

³⁰ Entrevista en el documental *La Reina de las Nieves* (2020), de Mariela Artiles. Carmen Martín Gaite cantó canciones gallegas con Amancio Prada en el Pequeño Teatro de Madrid en 1976, en el espectáculo *Caravel de Caraveles*.

³¹ Estos «cuadernos de todo» aparecieron publicados póstumamente bajo el cuidado de María Vittoria Calvi (2002).

³² Esposa de su jefe de departamento durante su visita a la Universidad de Virginia, sabemos que compartieron una gran amistad como queda de manifiesto en sus cartas y en títulos como *El cuento de nunca acabar* o *Cuadernos de todo* (Teruel, 2025, 347).

Carmen Martín Gaite abandonará de nuevo la literatura. Después aparecieron un par de libros de ensayos, *Usos amorosos de la postguerra española* y *Desde la ventana*, ambos en 1987, pero no regresará a la literatura hasta la aparición de una de las obras de las que más ha hablado la autora (quizás la única obra propia de la que ha hablado, tal vez por lo que significó para su recuperación personal): la ilusionada novela sobre la libertad *Caperucita en Manhattan* (1990).

A finales de los ochenta, cuando se le concede el Premio Anagrama de Ensayo, en 1987, por *Usos amorosos de la postguerra española* y el Príncipe de Asturias de las Letras, en 1988, encontramos una cierta regularidad de Martín Gaite en algunas publicaciones. Colabora en la revista mensual de crítica de libros *Saber leer* (siete críticas entre 1987 y 1994), editada por la Fundación Juan March, donde la autora impartió varias conferencias, otra de sus inconfundibles facetas³³. Estuvo también vinculada a *El Independiente* (cinco artículos entre 1987 y 1988), y *El Mundo* (tres artículos publicados de forma mensual, entre diciembre de 1989 y febrero de 1990). En el diario *El Sol* colaboró activamente con un artículo semanal entre octubre de 1990 y enero de 1991.

Dos años después de *Caperucita en Manhattan*, apareció, con un éxito rotundo de crítica y de lectores, la novela *Nubosidad variable* (1992). Para paliar el vacío que dejaron sus dos protagonistas al entregar el libro al editor, Carmen Martín Gaite recuperaría las notas de ese proyecto truncado a mediados de los ochenta y *La Reina de las Nieves* aparecerá publicada en 1994. *Lo raro es vivir* (1996) e *Irse de casa* (1998) seguirán este ritmo de aparición de una nueva novela cada dos años.

Apareció entonces un nuevo título en el que Martín Gaite volvía a recopilar artículos de prensa, además de prólogos y discursos, escritos hasta ese momento: *Agua pasada* (1993). A sugerencia de su editor, Jorge Herralde, la autora emprendió «el trabajo de revisar viejas carpetas para seleccionar mis artículos mejores» (Martín Gaite, 1993, 7). Quedará de nuevo descartado

³³ No es de extrañar si conocemos sus tanteos en el teatro en sus años universitarios, sumados a su pasión por escuchar y reproducir la lengua viva.

por la propia autora el criterio cronológico, aunque «el hilo que los cose es precisamente el paso del tiempo»:

No me acordaba de haber escrito tanto, la verdad, y eso que voy dejando mucho fuera. Pero es que, claro, hay que considerar también que son muchos años de vicio. Años descabalados, porque no me atengo a criterios cronológicos de ordenación, pero, al fin y al cabo, tiempo a las espaldas (Martín Gaite, 1993, 7).

Aquí —y nos parece muy interesante— Carmen Martín Gaite intentó poner orden a sus propios artículos: organizará el material seleccionado en cuatro bloques temáticos³⁴: «Andando el tiempo», donde se recogen artículos de contenido autobiográfico; «Texto sobre texto», que incluye veinticinco críticas literarias publicadas en la prensa (básicamente en *Diario 16*, pero también en *Saber leer* y *El País*); «Vivir para ver», donde nos transmite su perplejidad ante el mundo, y «Gente que se fue», compuesto de artículos por la muerte de personajes públicos, «ya se trate de gente a quien oí la voz o me tendió su palabra a través del texto» (Martín Gaite, 1993, 7).

Durante los últimos diez años de su vida, hasta julio del 2000, cuando murió de cáncer sin haber dicho nada a casi nadie, y habiendo ido a firmar a la última Feria del Libro, escribió ocasionalmente en diferentes publicaciones, especialmente en *Abc*, el primer periódico de información general donde publicó un artículo en 1961. En esa ocasión, se salía con mucha prudencia de la crítica de libros para aplaudir a un actor, Agustín González, que no estaba recibiendo buenas críticas: «Por eso, porque yo hablo como público, nunca me atrevería a enmendarle la plana a ningún crítico de teatro, por mucho que mi opinión disintiera de la suya»³⁵.

El último artículo publicado por Carmen Martín Gaite en la prensa será «De *Furtivos* a *Leo*»³⁶, que apareció en la revista

³⁴ Dejamos a un lado el quinto bloque, «Distinguido público», donde recogía discursos, lecturas públicas y conferencias.

³⁵ «Elogio de un actor», *Abc*, 23 de febrero de 1961 (Martín Gaite, 2006, 40).

³⁶ «De *Furtivos* a *Leo*», *Academia*, núm. 28, 31 de mayo de 2000 (Martín Gaite, 2006, 517).

Academia un par de meses antes morir. En este elogia la última película de su amigo José Luís Borau, con quien había trabajado en la serie *Celia*, estrenada en 1993 en Televisión Española. Martín Gaite participó en los guiones de esta producción basada en el personaje de Elena Fortún, a quien la autora había leído de niña, y aprovechó una vez más para explotar su faceta teatral interpretando un pequeño papel, la monja «sor Gaitera», por una broma que tenía con Borau. De nuevo, como experta en literatura y no en cine, escribe: «Se lo va a decir mucha gente de la que entiende de cine más que yo. *Leo* raya a la misma altura que *Furtivo*.»³⁷.

El mismo año 2000, Carmen Martín Gaite entregará a la editorial Anagrama una tercera edición de *La búsqueda de interlocutor* con la esperanza de que corra más suerte que las dos ediciones anteriores, prácticamente imposibles de encontrar a pesar de ser «el título más mencionado en las tesis y estudios sobre mi obra (hasta el punto de haber llegado a funcionar como una especie de comodín)» (Martín Gaite, 2000, 11). Además de los artículos de la edición de Destinolibro, la escritora añade otros doce que guardan relación —más o menos explícita— «con aquel primer ensayo mío de mediados de los sesenta que da título al libro»³⁸.

Más tarde aparecerán publicados *Los parentescos* (2001), novela póstuma e inacabada, los *Cuadernos de todo* (2002) y la recopilación más amplia de sus artículos de prensa: *Tirando del hilo*. Bajo un título procedente de su léxico familiar, José Teruel recogió casi doscientos artículos (192) de Martín Gaite que no habían sido reunidos hasta el momento. Es, sin duda, la recopilación más amplia de artículos de prensa de nuestra escritora, pero no debemos olvidar que precisamente estos fueron los que descartó en sus anteriores compilaciones. Teruel, además de completar el

³⁷ Desde la perspectiva actual, podemos afirmar que a Carmen Martín Gaite no le faltaba criterio. Agustín González tuvo como sabemos una consolidada carrera como actor más allá de ese 1961, y *Leo* recibió seis nominaciones a los Premios Goya, consiguiendo el de Mejor Director para José Luis Borau.

³⁸ Vemos aquí como Martín Gaite se refiere con el término «ensayo» a uno de los artículos incluidos en la primera edición.

corpus de artículos catalogados, analiza estos textos e incluye precisas notas a pie de página.

Mientras que, por voluntad de su autora y recopiladora, *La búsqueda de interlocutor* se regía por la necesidad de comunicación, y *Agua pasada* por el paso del tiempo, José Teruel opta por el hilo cronológico como «criterio de ordenación menos entrometido y menos convencional [...] porque en Carmen Martín Gaite todo intento de parcelación se llena siempre de interferencias» (Teruel, 2006, 21). Hemos intentado organizar sus artículos en géneros periodísticos —y podemos decir que escribió comentarios de actualidad, ensayos, semblanzas y críticas literarias—, pero ya hemos visto que también en la prensa la escritura de Martín Gaite es absolutamente libre. La crítica literaria, su principal función en los medios, se convertía a veces en retrato de un personaje, en ensayo o en comentario libre. Todo, una vez más, con la voz y la libertad inherentes en Carmen Martín Gaite.

Como personalidad en el mundo de la cultura, Martín Gaite escribirá con libertad temática y estilística. Escogerá los temas de los que hablar y los llevará hacia su terreno. Todo con el tono conversacional de su escritura, y trayendo a colación en cada artículo sus motivaciones de fondo: la búsqueda de interlocutor, el ritmo lento de la chica de provincias —en contra de la prisa de la gran ciudad—, la participación activa ante la lectura y la escritura, el uso del lenguaje... Su voz y su mirada son perfectamente reconocibles. La voz de la Martín Gaite articulista es la misma voz de la Martín Gaite novelista, cuentista y ensayista.

Martín Gaite fue una mujer conectada al mundo, lectora de la prensa e interesada por la realidad política y social que la rodeaba (aunque la frágil barrera entre lo real y lo soñado puede aparecer sin complejos también en sus artículos de prensa). Escribió en diarios y revistas entre 1949 y el 2000, cincuenta años que corresponden al «lento desentumecerse de la España de la posguerra para desembocar en la de la televisión y el consumo», en palabras de la propia autora. Pero en el caso de Martín Gaite, su articulismo no nos ha dejado el retrato de esa época, sino el retrato de su personal mirada a esa época. Hablamos de la voz de una

escritora en la prensa, y queda claro que sus artículos conforman un hilo más de su tejido literario.

Artículos de Carmen Martín Gaite citados

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «De Furtivos a Leo», *Academia*, núm. 28, 31 de mayo de 2000 (Martín Gaite, 2006, 517).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «De madame Bovary a Marilyn Monroe», *Triunfo*, 31 de octubre de 1970 (Martín Gaite, 2000, 103).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Dejar de fumar», *Actualidad Tabaquera*, julio de 1984 (Martín Gaite, 2006, 387).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Elogio de un actor», *Abc*, 23 de febrero de 1961 (Martín Gaite, 2006, 40).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Estar a la page», *Diario 16*, 18 de octubre de 1976 (Martín Gaite, 1993, 259).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Excursión a las fuentes de la lengua viva», *Diario 16*, 12 de noviembre de 1977, 12-13.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «La bajada a los infiernos», *Diario 16*, 15 de agosto de 1977 (Martín Gaite, 1993, 261).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «La participación del lector», *Diario 16*, 17 de abril de 1983 (Martín Gaite, 2006, 373).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Lodos de cansancio», *Diario 16*, 2 de marzo de 1979 (Martín Gaite, 2006, 237).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Morir aprendiendo», *Diario 16*, 18 de abril de 1977 (Martín Gaite, 2006, 95).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Ponerse a leer», *Diario 16*, 24 de enero de 1977 (Martín Gaite, 2000, 149).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Réquiem por una editorial», *Diario 16*, 16 de abril de 1979 (Martín Gaite, 1993, 352).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Salamanca, la novia eterna», *El País. El Viajero*, 12 de septiembre de 1999 (Martín Gaite, 2000, 193).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Tentáculos de fracaso. *Luces de Hollywood*, de Horace McCoy», *Diario 16*, 17 de septiembre de 1979 (Martín Gaite, 2006, 292).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Tragarse el humo», *Diario 16*, 13 de diciembre de 1979 (Martín Gaite, 1993, 264).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Un adiós con la mano», *El Mundo. Documentos*, núm. IX, 26 de enero de 1990 (Martín Gaite, 2006, 427).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Un aviso: ha muerto Ignacio Aldecoa», *La Estafeta Literaria*, 1 de diciembre de 1969, 4-7 (Martín Gaite, 2000, 33).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Una generación de postguerra», *Diario 16. Culturas*, 21 de abril de 1990 (Martín Gaite, 2006, 432).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Una hora con Dámaso Alonso», *Diario 16*, 14 de noviembre de 1977 (Martín Gaite, 2006, 144).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. «Vivir como se puede», *Abc*, 18 de noviembre de 1998 (Martín Gaite, 2000, 181).

Bibliografía

ALEMANY BAY, Carmen. (1990) *La Novelística de Carmen Martín Gaite. Aproximación crítica*. Salamanca. Ediciones de la Diputación de Salamanca.

ARTILES, Mariela (Directora). (2020) *La Reina de las Nieves* (Documental). Tu luz y mi calma; RTVE.

CALVI, Maria Vittoria. (2002) (ed.) *Cuadernos de todo*. Barcelona. Random House Mondadori.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2024) *Partidarios de la Felicidad. El grupo madrileño del medio siglo, una generación en marcha*. Madrid. Diwan Mayrit.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1993) *Agua pasada. Artículos, prólogos y discursos*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1994) *Esperando el porvenir*. Madrid. Siruela.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2000) *La búsqueda de interlocutor*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2006) *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*. Edición de José Teruel. Madrid. Siruela.

MARTINELL GIFRE, Emma (ed.). (1997) *Al encuentro de Carmen Martín Gaite. Homenajes y bibliografía*. Barcelona. Universidad de Barcelona.

SOLER SERRANO, Joaquín. (1981) *Entrevista a Carmen Martín Gaite. A fondo*, 6 de abril, Televisión Española (TVE).

TERUEL, José. (2025) *Carmen Martín Gaite. Una biografía*. Barcelona. Tusquets Editores.

ENSAYAR LA PROMESA: NARRACIONES E INTERLOCUTORES O LO QUE LA LITERATURA PROMETE

Sonia FERNÁNDEZ HOYOS

Universidad de Reims Champagne-Ardenne, Francia

*Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues et la Pensée
(CIRLEP)*

ORCID: 0000-0003-1794-7981

Resumen:

El objeto de estudio de este artículo es la unidad narración-interlocutor a través de dos de los ensayos más representativos de Carmen Martín Gaite: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (orig. 1973) y *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira* (1983). A través de las reflexiones teóricas de ambos textos sobre la narración, el interlocutor y las diferentes voces que integran los relatos, Gaite plantea una verdad de la escritura mediante la cual envuelve la literatura en teoría y reivindica unas certidumbres, pocas, a las que se aferra como escritora y que constituyen un horizonte relativamente seguro: el de lo que la literatura promete. Y esto lo realiza reivindicando un vitalismo fundamental a la vez que insiste en que esos ensayos son eso: intentos, una reflexión en proceso, en formación, es decir, se aleja de un dogmatismo teórico, fijo y estable para defender lo fragmentario, lo frágil como aspectos constitutivos de la verdad.

Palabras clave:

Ensayo. Carmen Martín Gaite. Narraciones. Interlocutores. Verdad. Literatura española contemporánea

Abstract:

I analyse in this paper the narrative-interlocutor unit through two of Carmen Martín Gaite's most representative essays: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973) and *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira* (1983). Through the theoretical reflections of both texts on narration, the interlocutor and the different voices that make up the stories, Gaite proposes a truth of writing through which she envelops literature in theory and vindicates a few certainties to which she clings as a writer, and which constitute a relatively safe horizon: that of what literature promises. She does this by asserting a fundamental vitalism while insisting that these essays are just that: attempts, a reflection in process, in formation. In other words, she moves away from a fixed and stable theoretical dogmatism to defend the fragmentary and the fragile as constitutive aspects of truth.

Key Words:

Essay. Carmen Martín Gaite. Narratives. Interlocutors. Truth. Contemporary Spanish literature

Introducción

El ensayo para Martín Gaite es, sobre todo, una posición «refugio», esto es, un proceso o trayectoria que induce a una forma de indagación azarosa (a veces, regida por un principio crematístico o una necesidad económica que solucionaba de manera casi inmediata este acercamiento discursivo) y, a la vez, más o menos espontánea que se debe a intereses personales o a disposiciones críticas favorables en algunos medios o publicaciones periódicas que acogían estos ejercicios crítico-ensayísticos.

La crisis de la escritura en el siglo XX, al menos en España y en el caso de Martín Gaite, presenta dos vertientes básicas en la que

su «textura» se configura y, sobre todo, cristaliza como conocimiento-comunicación y, a la vez, asegura la posición del yo. La primera cuestión remite a la memoria como re-memoración, al conocimiento histórico. Mientras que la segunda, más allá de la mismidad, remite al problema de la alteridad.

Lo extraño del yo, de la propia identidad remite a una cuestión debatida, entre otros, por Michel Foucault¹ cuando, a propósito de Jules Verne, distinguía entre fábula y ficción: la primera consiste en lo contado (episodios, acontecimientos, personajes...); la segunda es el régimen del relato, lo relatado, y precisamente aquí surge la *voz*, la primera persona del escritor que anota en los márgenes del relato, una abstracta identidad que se dice a sí misma y en sí misma tiene el *lógos*, la posibilidad de decir al otro, de dotar de sentido: de «coser» y de usar el «collage» por utilizar los términos de Martín Gaite, lo explicita bien María del Mar Mañas:

Puesto que el ensayo permite al ensayista saltar de un tema a otro, ocupándose así de lo divino y de lo humano, se convierte en un género particularmente adecuado para Martín Gaite que constituye en su obra una especie de metafórico *patchwork*, entendiendo el *patchwork* como una actividad que mezcla la costura, con la que ella tantas veces compara la escritura, con el «collage», con el que otras tantas la ilustra. Al fin y al cabo, ella insiste con frecuencia en ese aspecto físico y artesanal de su trabajo de escritura (Mañas, 2004, 35)-

Desde luego, detrás de la fábula, en el margen o por encima de ella, más allá de la ficción, de sus formas y sus contenidos está la posibilidad *neutra* de un discurso más o menos científico, de un discurso no necesariamente monocorde o improbable que se impone en el ensayo. Este tiene una faceta academicista en la escritora: su tesis doctoral es *Usos amorosos del XVIII en España* (1971), pero el perspectivismo del yo no se limita a esta práctica, irrumpen en ámbitos donde se construye más allá de la simplicidad o linealidad biográfica.

¹ Foucault, *De lenguaje y literatura* (1996, 213-221 [213-214, para lo que interesa]). También se incluyó en su *Entre filosofía y literatura* (1999, 289-296).

La diversidad y complejidad de lo ensayístico en Carmen Martín Gaite afecta a la estructura misma de su concepción novelística y, además, supone una manifestación singular de ejercicio memorialístico frente al olvido de personajes (por ejemplo, Melchor de Macanaz) o cuestiones decisivas, quizás de memorias y esperanzas, de incardinarse el pasado con la realidad presente, quizás también de plenitud –pensemos especialmente en *El cuento de nunca acabar*, el ensayo que más ha interesado a los críticos– y de deficiencia; de explicación sobre por qué escribe y para qué o quién lo hace.

Sin duda y en diversos momentos, la inmediata posguerra española es vista como desoladora por Carmen Martín Gaite y el ensayo se convierte en este tiempo de desasosiego en una de sus atenciones preferentes que pautará toda su vida. Sobre este hecho llega a decir:

Las nuevas generaciones despertaban a la vida en un clima de convalecencia y recelo; las otras, que habían sido protagonistas, víctimas o meros testigos de la contienda, estaban cansadas o llenas de odio; la propaganda de la postguerra se estructuró con toda urgencia para luchar contra la abulia, con el fin de hacer sentir como gloriosas las razones por las cuales se había luchado y que habían impuesto a la guerra su carácter de cruzada (Martín Gaite, 1993, 83)².

Y es que la «tarea de apuntalamiento y justificación» (*ibidem*)

² Se trata de su artículo «El miedo a lo gris», publicado inicialmente en 1978, y recogido en *Agua pasada (Artículos, prólogos y discursos)* (1993: 78-87 [83]). El propio término posguerra es ambiguo porque responde a «un estado de ánimo colectivo», tal como mantiene Mainer desde hace años, una relación *suī generis* con la Guerra Civil: «[...] relación de dependencia y también de olvido, de mitificación y también de condena, de certezas e incertidumbres», véase su Prólogo en *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950* (2003: 11), aunque opiniones parecidas pueden leerse en libros anteriores, por ejemplo, en su *De posguerra (1951-1990)* (1994); o posteriores, por ejemplo: *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000* (2005).

oscila entre el «erial» y el «páramo»³, porque para los jóvenes de entonces como ella ese tiempo no generaba una identificación segura, sino intranquilidad, inquietud, el fragmento, la división o el desgarro. Circunstancias o elementos que el ensayo crítico puede plantearse, porque el desajuste de ese desasosiego enfatiza el trabajo crítico en un doble sentido: explicarse algo y, sobre todo, explicarse a sí misma como si la subjetividad, individualidad e identidad fueran posibilidades de conquistas en que la sensación de pérdida o abandono se atenuaran o la aventura del pensamiento, una ficción más o menos trascendente, impidiera la banalidad o la disolución del propio yo.

Las promesas de la literatura: las certidumbres de la narración y del interlocutor

En este artículo me centraré en la unidad interlocutor a través de dos de los ensayos más representativos de Carmen Martín Gaite: *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (orig. 1973) y *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira* (1983). A través de las reflexiones teóricas de ambos textos sobre la narración, el interlocutor y las diferentes voces que integran los relatos, Gaite plantea una verdad de la escritura a través de la cual envuelve la literatura en teoría y reivindica unas certidumbres, pocas, a las que se aferra como escritora y que constituyen un horizonte relativamente seguro: el de lo que la literatura promete. Y esto lo realiza reivindicando un vitalismo fundamental a la vez que insiste en que esos ensayos son eso: intentos, una reflexión en proceso, en

³ Son metáforas que responden a títulos clave: Gregorio Morán (1998): *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura en el franquismo* (1998); una especie de réplica a Julián Marías: «La vegetación del páramo», en su *La devolución de España* (1977, 185-191). Fueron relacionados por primera vez por José-Carlos Mainer: «Clavileño (1950-1957): cultura de estado bajo el franquismo» (2002: 941-963), ahora incluido en *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950* (2003, 189-212; véase 189-190, nota 1).

formación, es decir, se aleja de un dogmatismo teórico, fijo y estable para defender lo fragmentario, lo frágil como aspectos constitutivos de la verdad.

En *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (cito la edición de 1982) Carmen Martín Gaite reúne una serie de artículos publicados a lo largo de diez años en diversas revistas, tal como se explica en el «Prólogo a la primera edición» (fechado en Madrid y diciembre de 1972)⁴. Quizá la idea misma de la recopilación, también de las posteriores⁵, está regida por el convencimiento de *salvar* algunos textos de lo efímero de su publicación primera, tal vez origen o destino inicial como insinuó la propia escritora; pero también se basa en el acontecimiento de que no es posible o deseable un sistema cerrado o resuelto de legibilidad. Precisamente,

⁴ La primera edición apareció en Madrid, Nostromo, 1973, para este trabajo he seguido la publicada en Barcelona, Destino, 1982. (Destinolibro, 176). María del Mar Mañas (2004, 40-42) dedica un brevísmo recorrido descriptivo, en el cual quizás lo más interesante es que remonta el interés por el *interlocutor* a la comedia de 1953 titulada *A pie quieto*, que se recoge en *Cuadernos de todo* (2002, 643-649). Por su parte, Constance A. Sullivan (1993) precisa que el conocimiento de uno mismo «one's knowledge of self comes from being reflected in the mirror of an accepting interlocutor who follows and interacts with our tale of identity» (Sullivan, 1993, 44). Según la investigadora, tampoco se aprecia en esta recopilación de artículos una gran novedad en el uso del yo: utiliza el genérico masculino tradicional, es decir, sigue la corrección gramatical o lo único disponible en la década de los sesenta. Es decir, no hay mucha novedad en relación con el estudio sobre Macanaz, aunque sí se advertiría cierta simpatía o acercamiento a la perspectiva de la mujer, mostraría una conciencia de los efectos alienantes de las imágenes de mujer (externamente impuestas), algo que no era muy habitual en la España del momento. Pero no deja de ser un cambio algo sutil, porque en «Las mujeres liberadas» ataca Gaite la estridencia del movimiento feminista emergente en el mundo occidental y lo absurdo de que las mujeres dejen o rechacen entrar en la institución del matrimonio, mientras recrean relaciones heterosexuales similares sin el compromiso de una ceremonia nupcial. Gaite en este artículo concluye que las feministas temen el compromiso..

⁵ En realidad, solo una pertenece a nuestra escritora, la titulada *Agua pasada. Artículos, prólogos, discursos* (1993); las dos siguientes fueron las conferencias de *Pido la palabra* (2002) y *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)* (2006).

en la variedad, reside cierto índice de lucidez y coherencia que una lectura apresurada no puede aprehender.

Por tanto, nos adentramos en el mundo de la crítica. En este volumen, la escritora-crítica, aquella que además de escribir ficción se enfrenta con la realidad y trata de explicarla de otro modo, intenta construir un discurso en el que la teoría de la representación aparece como un conjunto de categorías diferentes donde el conocimiento sirve, sobre todo, para explicarse a sí misma.

La característica básica de esta compilación reside en que los análisis-ensayos no pertenecen a una «escuela» determinada, no son academicistas, están asociados a un campo social de intereses muy variados que, en cierto modo, lo determinan y, sobre todo, van ligados a la condición de mujer que explicita una posición teórica o propone un análisis desde esta condición «ignorada».

Martín Gaite no pretende universalizar su experiencia; en todo caso, propone sus análisis como ejercicios en una convergencia temporal precisa, con prácticas e ideologías que quizás tengan que ver con la propia trayectoria biográfica: de esta forma, estos acercamientos teóricos contribuyen a *fijar* un mundo intelectual como un lugar visible: el de los disidentes del franquismo, ya tardío, de la España interior. Constituye un intento de poder llegar a ser diferente al mismo tiempo que la escritora permanecía como idéntica o fiel a sí misma.

En la «Nota a la segunda edición», fechada en Madrid y diciembre de 1981, explica que ha suprimido el cuento que cerraba el volumen de la primera edición (el titulado *Tarde de tedio*) y añade siete artículos⁶, algunos de los cuales esbozan preocupaciones luego tratadas o elaboradas para *Retabilis*, también en *El cuarto de atrás*. Se demuestra, así, el *continuum* que caracteriza las preocupaciones que

⁶ Los artículos son: «La enfermedad del orden», «Contagio de actualidad», «Quejicos y quejicosos», «Cuarto a espaldas sobre las coplas de posguerra», «Mi encuentro con Antoniorrobles», «Conversaciones con Gustavo Fabra» y «Ponerse a leer».

conforman la poética gaiteana y *alimenta* cuantos escritos enfrenta o aborda la salmantina.

El cambio de perspectiva histórica de sus ensayos historiográficos⁷ por una reflexión abierta a los más distintos temas en una España dominada culturalmente por el neofascismo no deja de ser un ejercicio de *reeducación lingüística*⁸ que comienza por la utilización de una lengua alejada de esa retórica idealizante y que apuesta por la vulnerabilidad del yo, por la comprensión y valoración de sustituir las distorsiones por la *verdad* de la escritura. En esta sustitución reside el nuevo principio que parece sostener el ensayismo de nuestra escritora, en los géneros comunes, no en las supuestas esencias singulares, en el abandono de toda tipología previa, en la renuncia del análisis que parte de las corrientes del pensamiento establecidas o al uso. Centrar el punto de vista, la perspectiva de la escritura en cuestiones tan diversas como la historia o Macanaz, la crítica literaria en sentido estricto, la reseña musical, el comentario sobre la propia generación, las costumbres domésticas o el consumo de y en la mujer coetánea convencional, la soledad y, especialmente, el problema de la comunicación, el diálogo y el interlocutor llevan a la «polifonía de asuntos» en la terminología de Rolón-Collazo⁹.

Las diversas versiones que suponen el conjunto de artículos pueden considerarse, a veces, reiterativas y, a veces, digresivas; en cualquier caso, señalan que el ensayo martín-gaiteano sigue «pendiente» y en «proceso», esto es, en formación. Son fragmentos epistemológicos que reúne como llamada de atención sobre reflexiones personales, asuntos índices de lucidez, acercamientos metodológicos y peculiaridades retóricas características u originales que siempre singularizarían a la escritora.

⁷ Me refiero a los siguientes ensayos de Martín Gaite: *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* (1988), *Usos amorosos del dieciocho en España* (1971, 1981), *El Conde de Guadalborce, su época y su labor* (1976) y *Usos amorosos de la postguerra española* (1987).

⁸ La expresión es de Jordi Gracia (2004, 15).

⁹ Véase Lisette Rolón-Collazo (2002). *Figuraciones. Mujeres en Carmen Martín Gaite, revistas feministas y ¡Hola!* (2002, 87-93 especialmente).

En uno de los ensayos que integran *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Martín Gaite cita el famoso artículo-ensayo de Larra titulado *Horas de invierno* a propósito de lo que debieron sentir los escritores en el siglo XIX: «Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como una pesadilla abrumadora y violenta» (Martín Gaite, 1982, 76). Pero quizás más significativa y original sea la alusión a Macanaz como ejemplo del tesón y la predisposición a la queja, a la denuncia más allá de que tuviera o no interlocutores para ella. Señala que, desde la época de Macanaz, los españoles han terminado resignándose al hecho de carecer de interlocutor, de que nadie los escuche. Dice Martín Gaite:

En pocos países como en el nuestro gustará tanto hablar y tan poco escuchar. La cuestión es deslumbrar por cuenta propia, protagonizar, se tenga algo que decir o no. Todos los españoles, más que ser oídos, quieren hablar sin que les interrumpan; el papel de oír, a nadie le gusta un pelo y muy pocos lo representan, y es precisamente ese reparto tan descompensado lo que les hace tan poco dotados para la comunicación. Este fenómeno lo detectó muy bien don Miguel de Unamuno, que –dicho sea ya que viene a cuento– se murió sin haber escuchado nunca a nadie (Martín Gaite, 1982, 77).

Se trata de una cuestión básica e intrínseca de la condición española, por así decir, y que centrará la atención de la escritora salmantina a lo largo de toda su trayectoria.

El ensayo que da título al libro, «La búsqueda de interlocutor»¹⁰, nos sitúa en esta clave temática y recurrente en la escritora que, como observara Mañas, ya se había planteado en

¹⁰ Aparece dedicado a Juan Benet «cuando no era famoso». Es un artículo publicado en *Revista de Occidente*, septiembre de 1966. En el mes de julio de ese mismo año la escritora salmantina había pronunciado dos conferencias en el aula Francisco de Vitoria de Salamanca, en el ciclo *Juan Benet, espacio biográfico, universo literario*, ahora incluidas «sin variación alguna» en Juan Benet, *La inspiración y el estilo* (1999, I, 227-246; II, 246-269).

1953,¹¹ comienza señalando el fracaso de la capacidad narrativa de las personas en las conversaciones. Merece la pena consignar el primer párrafo de su artículo:

La capacidad narrativa, latente en todo ser humano, no siempre –y cada vez menos– encuentra una satisfactoria realización en la conversación con los demás. Es más: siempre me he inclinado a pensar que el originario deseo de salvar de la muerte nuestras visiones más dilectas, nuestras más fugaces e intensas impresiones, a pesar de constituir la raíz inexcusable de toda ulterior narración, comporta un primer estadio de elaboración solitaria donde la búsqueda de interlocutor no se plantea todavía como problema. Es decir, que las historias ya nacen como tales al contárselas uno a sí mismo, antes de que se presente la necesidad, que viene luego, de contárselas a otro (Martín Gaite, 1982, 21).

El inequívoco planteamiento de la desaparición irremediable radicaliza el pragmatismo de la «elaboración solitaria», una neopragmática que elude el problema de la búsqueda porque es auto-referencial, se edifica en la propia solidaridad del «uno mismo» y se apuesta por una contingencia en la que la lengua, la identidad y la posible comunidad no son un problema irresoluble o imposible. No se trata tanto de recordar cuanto de seleccionar de una especial manera los *recuerdos* lo que convierte a alguien en narrador (protagonista o artífice de lo que cuenta). Las meditaciones sobre el acto de escribir son huella, imagen, aproximación, quizás enigmas de la similitud, pero sobre todo experiencias «repetidas». Se sitúan más

¹¹ María del Mar Mañas (2004, 40). Puede verse entre los Fragmentos inéditos y notas fugaces de *Cuadernos de todo* (2002^a, 825-834). Se trata de una comedia en un acto de ese año 1953, que se conserva en un viejo cuaderno con el título *A pie quieto*, con dos personajes Pedro y Marcela, se desarrolla en un acto en el que el profesor de Matemáticas y su mujer dialogan cuando esta plantea el motivo del interlocutor soñado (Massimo, el amigo del despertar de la adolescencia, perdido y nunca recuperado). Con posterioridad en el *Cuaderno de todo* núm. 14 (1975), cuando está trabajando en *El cuento de nunca acabar* (1983), vuelve a plantear este aspecto del interlocutor.

allá de una lógica vitalista que permite reducir su potencial a una mirada que entrevé, pero que deja en un segundo plano el lenguaje de la realidad cosificada, esa que genera un trabajo continuo de supervivencia. Este relativismo narrativo del planteamiento inicial permite releer el resto de discursos como *relatos* engastados o pertenecientes a una estructura o superestructura narrativa, en la que los deseos pueden *darse*.

Esa «repetibilidad» a la que aludía es, también, consecuencia directa de la memoria, pues de muchos recuerdos puede surgir una experiencia, una modalidad del conocimiento, el saber de lo singular en una temporalidad concreta. Quizá el inconveniente es la individualidad, esa cartografía de saberes que se extiende a campos contiguos, a los conflictos *fronterizos* y a esa posibilidad de transformar las fronteras en nuevos temas.

Uno de esos temas reivindicados explícitamente es el vitalismo, que solo es válido cuando se entiende como discurso y si se extiende al paradigma narrativo, cuando se *literaturiza*, por decirlo así; privilegiar la literatura es tratar de hacer que reaparezca en todos los discursos no literarios o paraliterarios. Según Martín Gaite, el sujeto «almacena los recuerdos», pero, en el mismo momento de hacerlo, al contárselos a sí mismo antes de guardarlos, se vale de otros elementos (lecturas, sueños, invenciones) que informan el material previo y lo enriquecen, es decir, se someten a un particular proceso de re-creación y elaboración. Es la ilusión textual de cualquier discurso, recobrar lo narrativo del relato del que nada puede escapar; en esa ilusión, los enunciados son acontecimientos de un lenguaje controlados por el sujeto-narrador.

Pero si todo esto es así, hay que pasar a la necesidad de encontrar una posibilidad de recepción y, por tanto, buscar un destinatario para nuestras narraciones, un *interlocutor*. Se trata de una condición inevitable en la narración oral, los dos elementos de un *continuum* cuyas características se corresponden con una cuestión de grados y no de antagonismos. Y entonces afirma:

La del interlocutor no es una búsqueda fácil ni de resultados previsibles y seguros, y esto por una razón fundamental de exigencia, es decir, porque no da igual cualquier interlocutor. La gente que nos tiene demasiado vistos y oídos, la que nos ha demostrado indiferencia o tosquedad, la que tiene prisa o la que nos cohíbe por otro motivo cualquiera de los muchos que cabría analizar, no sólo no nos sirve, sino que espanta esa disposición de sosiego y complacencia indispensable para engendrar las narraciones cuidadosas (Martín Gaite, 1982, 24).

En realidad, la escritora está *envolviendo* la literatura en una región o zona de *teoría*: más allá de la nostalgia y de la radicalidad. Para hacer valer estos presupuestos, este lento proceso de búsqueda y referencias hay que apartarse de la *facilidad*. De aquí, la importancia del hallazgo en el preciso instante: «Y así es, efectivamente; tiene que aparecer destinatario propicio porque «nuestras cosas» no se las podemos contar a cualquiera ni de cualquier manera» (Martín Gaite, 1982, 25) porque el enunciado no existe en abstracto ni fuera del tiempo, sino en una especie de superposición en la que se muestra dotado de «materialidad» compartida y elementos espacio-temporales. Y, todavía, un poco más adelante: «En resumen: que si el interlocutor adecuado no aparece en el momento adecuado, la narración hablada no se da» (*ibidem*). El problema es complejo: la unidad narrativa-interlocutor aparece con límites en la singularidad de su propia independencia, es una función de existencia que pertenece a los signos, pero al mismo tiempo al mundo «exterior», la materialidad de lo que comenta la escritora se sitúa más allá de lo estrictamente gramatical, recoge la necesidad de interlocución como clave e imprescindible en una teorización de la experiencia, en la que para conceptualizar algo desde la nada de forma material (oral o escrita) es necesario también una liberación (simultáneamente, una «pérdida») de energía.

Cuando se refiera a la narración oral, Martín Gaite no nos sitúa en una literatura *menor*. La táctica de la oralidad reside en su carácter minoritario, en su carácter y contexto necesariamente

minoritario y prefijado o sometido a reglas *compartidas*: episodios, encuentros, una especie de estado cero o limitado por el «auditorio». De ahí la diferencia de la narración oral respecto de la escrita:

Es decir, que, mientras que el narrador oral (salvo en algunos casos de viejos o borrachos) tiene que atenerse, quieras que no, a las limitaciones que le impone la realidad circundante, el narrador literario las puede quebrar, saltárselas; puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido y, de hecho, es el prodigo más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y el mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlas (Martín Gaite, 1982, 26).

Señala la importancia de la presencia del interlocutor dentro del relato mismo, un caso extremo sería el de la sultana de *Las mil y una noches*, y es que el itinerario hasta llegar al interlocutor produce una «bifurcación» inevitable, aunque comparte los mismos intereses, los mismos temas, las mismas imágenes y, por supuesto, las mismas obsesiones. Para Martín Gaite este mecanismo o procedimiento (el de aportar interlocutores dentro del relato) no responde solo a la pervivencia de una técnica heredada, sino que ella percibe en su aparición «una intrínseca necesidad del relato» (Martín Gaite, 1982, 27); vendría a cumplir en su fragmentación caracterizadora la función fática en el terreno de lo escrito, esa comprobación de que el interlocutor está siguiendo nuestro relato, de que el oyente no se ha dormido. Es el carácter de «objetividad» que adquiere el proceso de escritura, la necesidad que su proceso requiere en un movimiento «imposible», una superficie sin espesor, esto es, un medio técnico de «sostener la narración», de «facilitar» la escritura.

Y afirma Martín Gaite:

[...] nunca habría existido invención literaria alguna si los hombres, saciados totalmente en su sed de comunicación, no hubieran llegado a conocer, con la soledad, el acuciante deseo de romperla. Esto no quiere decir ni mucho menos que yo dé por positiva esa incomunicación de los humanos

en nombre de la literatura que les ha llevado a engendrar, ni tampoco me atrevo a afirmar que semejantes escritos hayan venido a remediar gran cosa. Me limito a señalar que se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico (Martín Gaite, 1982, 28).

Nuestra escritora parece situarse en el «afuera» del espacio de la literatura, en la otra soledad de la crítica en la que paradójicamente la cercanía sobre lo que escribe no deja, simultáneamente, de alejarla. En este sentido, la crítica del interlocutor necesario es una especie de lejanía inminente e irreductible que confirma la proximidad o, si se quiere, la pertenencia al campo de la ficción, sin él no serían comprensibles estos planteamientos: es la necesidad «técnica» del desconocido (no del lector que constituiría otra categoría crítica) que se «presenta» ante el escritor que permanece irremisiblemente fuera y cercano, próximo, en relación íntima, emplazado en una inmanencia que justifica la propia escritura.

Para Gaite la literatura tiene mucho de juego y en sus contradicciones y variantes o multiplicidad deliberadas sirve para «desbaratar» la idea de la trascendencia, de la «determinación única», de la «causa noble» porque sobre todo acredita el valor básico de una actividad pluralista, sin causalidad aparente, sin generalidad. El juego, por definición, huye de finalidades que puedan justificarlo. De ahí el siguiente párrafo:

¿Quién tiene presente finalidad alguna cuando se lanza a un juego? Se habla luego de finalidades para justificarlo, pero sólo se juega porque ilusiona y divierte, porque aquel terreno supone riesgo y porque en él se prueban la emoción y la zozobra. Es el motivo de las empresas lúdicas, entre las que, desde luego, no vacilo en incluir la literatura, como fenómeno absolutamente gratuito que es, aunque hoy día se ponga tan terco empeño en embutirla dentro de los uniformes del deber y la obligatoriedad (Martín Gaite, 1982, 29).

Y, pese a las posibles críticas, las que tienen que ver con las tópicas literaturas de «evasión» y de «compromiso», se mantiene fiel a su postura para afirmar: «en cualquier caso de nuevo empeño literario, encontraremos juego en su raíz» (*ibidem*). Y, según Martín Gaite, o «gusta» o no se hace literatura y, por eso, argumenta: «A la literatura no se le puede fingir afición porque no lo soporta. Exigirá todos los sacrificios de tiempo, de dinero y de bienestar material que quieran decantarse, pero no admite sacrificios de voluntad» (Martín Gaite, 1982, 30).

Los factores que se están explicitando, pues, tienen que ver con esa doble «ilusión» a la que he aludido: la condición de escritora ensayista y de ficción, quizá una manera paradójica de alejarse del mundo academicista o de mantenerlo a distancia. La percepción del campo teórico es «original» porque se plantea como *reto*, como experiencia personal. De aquí que mantenga su línea de reflexión afirmando que, si no se escribe con deleite, no se puede deleitar a nadie (aunque lo contrario –escribir con deleite– no conduzca necesariamente al deleite del lector). Y abunda en la misma idea:

Sólo digo que lo escrito desde el hastío y el deber, hastiará. Si el reino de la literatura está tocando a su fin (no son de mi incumbencia ahora estas predicciones) asistamos de una vez para siempre a sus funerales pero no intentemos prolongar artificialmente tal reinado, dando gato por liebre. Esos que dicen que para ellos escribir es como para el obrero levantar ladrillos, están ofendiendo no solamente a la verdad, sino sobre todo al obrero, quien, si hubiera conocido alguna vez el goce de ejercitarse la libertad escribiendo lo que le viniera en gana, seguramente lo primero que haría sería protestar contra las falacias de quienes intentan comparar ese privilegiado ejercicio con trabajos verdaderamente obligatorios. Creo que lo tendría por el mayor insulto (Martín Gaite, 1982, 31).

El reconocimiento o la certeza, el convencimiento íntimo de que la literatura no es un don gratuito o merecido ni, por supuesto, un discurso decadente o una «misión» sacralizadora genera el eco y la racionalización del acercamiento teórico.

La dedicación a la literatura, por tanto, en su explicación teórica puede ser inexacta o parcial, también una ruptura con la *vanitas*, pero sobre todo depende de la desolación propia, de esa especie de «luto» solitario, no compartido, un «trabajo» en gran medida insensato o inútil, pero una manera de llenar un vacío y quizás de salir de la desesperación al interesarse por los demás, por seres de ficción; una especie de expiación del irrealismo intrascendente de un «juego» que re-inventa todo lo demás.

En el «momento crucial», es decir, en el momento en que se rompe a escribir, lo de menos es para quién se escribe o, si se quiere, cuál es el público real. Sí existe, como recuerda Martín Gaite a propósito de unas palabras que le dijo Juan Benet, una especie de primer grito de alegría que es intransferible, un *Eureka* íntimo, digamos. Pero la función social del descubrimiento de Arquímedes tiene lugar cuando este se pone a contarlo, esa anécdota del «Párate un momento y escucha» (Martín Gaite, 1982, 33); no obstante, antes que esto está el afán placentero de la búsqueda, insiste Gaite. Pues bien, de ahí que la escritora concluya:

El placer del aplauso y la esperanza por el progreso de la cultura, claro que existen, pero son harina de otro costal, algo que ya no tiene nada que ver con ese afán placentero que motivó el Eureka jubiloso de Arquímedes, circunscrito netamente a la alegría de la razón que ha encontrado en soledad la expresión que buscaba (Martín Gaite, 1982, 33-34).

Y es que el hallazgo de la necesidad de interlocución es un proceso que revisa a lo largo de su carrera como novelista con categorías que no modifican el concepto básico de este primer acercamiento. En el límite de la soledad aparece la necesidad del

interlocutor como una modalidad de existencia impersonal e inesencial, pero desoladoramente necesaria. Esa que permite el *murmullo deshabitado*, ininterrumpido. Aquel que cristaliza en el entretenimiento, el que localiza la intrascendencia de las imágenes que son más eficaces que la realidad y, sin embargo, no puede prescindir de esa realidad, de ese componente social que es también absolutamente imprescindible en el vacío de la soledad.

Esta indagación sobre la categoría del interlocutor cobra especial relevancia en otro ensayo fundamental: *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*,¹² ensayo que se configura como un intento de poética explicitado en ese subtítulo «inorgánico» de *Apuntes...* Martín Gaite asume un reto en el que se trasciende lo imaginario para explicarlo en una nueva forma de lo ficticio o ilusorio o especulativo. Una de las claves de este texto reside, de nuevo, en la búsqueda del interlocutor-lector, no olvidemos que se trata de una aportación de madurez, mediante el desarrollo de enunciados en los que, como afirmaba Roland Barthes: «[...] el saber deserta de la literatura que ya no puede ser ni *mimesis*, ni *mathesis*, sino solo *semiosis*, aventura de lo imposible del lenguaje» (Barthes, 1978, 130).

Todo texto trata de implantar su propia verdad retórica. La crítica (Alemany Bay, Lluch Villalba o Martinell Gifre, Fernández Hoyos¹³ entre otras) ha señalado la gran capacidad de Martín Gaite para intentar y producir en todos los géneros: desde el ensayo al teatro, desde la novela al cuento, incluso la poesía (aunque aquí su

¹² Apareció ilustrado por Francisco Nieva, con dedicatoria *In memoriam* para Gustavo Fabra y en Madrid, Trieste, 1983. Todas las citas van referidas a la segunda edición que apareció en la misma editorial y año. Véanse al respecto los trabajos de Basalisco (1983), Brown (1983), Ruiz (1983), Pope, Kaminsky y El Saffar (1988), Martinell Gifre (1993), Fagundo (1995) y Sotelo Vázquez (1995).

¹³ Sin ánimo de exhaustividad, cito algunos de los trabajos con los que más he dialogado: Bay (1990), Martinell Gifre (1996), Carbayo Abengózar (1998), Lluch Villalba (2000), Jurado Morales (2003), Servodidio y Welles (1983), Martinell Gifre (1993 y 1997), Glenn y Rolón-Collazo (2003), Redondo Goicoechea (2004), Fernández Hoyos (2012b y 2012b).

calidad sea menor), pasando por traducciones, adaptaciones cinematográficas o colaboraciones para series televisivas¹⁴.

Martín Gaite conocía muy bien que las palabras son entidades autónomas, con apariencia de referentes y que la complejidad cognitiva del mundo requiere una dosis de lógica que permita asegurar el yo en los límites difusos de los deseos-realidad. De aquí deriva esa obstinación de escritura en el vacío, quizá un eco de la escritura real, es decir, la de novelas. Probablemente, por esta razón, la delimitación del género discursivo de esta obra sea difícil o, mejor, se *tambalee* ya desde las primeras líneas: «Las cosas de que voy a tratar en este cuento, ensayo o lo que vaya a ser, y que se refieren, en definitiva, a la esencia y las motivaciones del decir, el contar y el inventar, me vienen preocupando desde hace tanto tiempo e interesando con tanta asiduidad [...].» (Martín Gaite, 1983, 25)¹⁵.

¹⁴ Por ejemplo, Lissette Rolón Collazo (2002) considera *El cuento...* como el espacio donde Gaite consolida las inquietudes ya planteadas en *La búsqueda de interlocutor...* y va más allá. Alude a su condición de texto *fronterizo* «entre el ensayo, propiamente dicho y la narrativa» (Rolón Collazo, 2002, 149). Además, estudia brevemente el papel de las mujeres noveleras y amas de casa en *El cuento...* y afirma que el propósito y logro de la escritora en este texto es «crear «una versión personal» de las representaciones hegemónicas de mujer» (Rolón Collazo, 2002, 151), basada en el rechazo de vivir los modelos impuestos. Insiste en que una «[...] postura conciliadora entre lo heredado y lo creado distancia a Martín Gaite de una posición radical de rechazo respecto a modelos que el feminismo combatió sin concesiones. *El cuento...* ilustra la atención de la autora a las figuraciones de la mujer en la literatura y su inscripción o distanciamiento de los contenidos culturales vigentes» (Rolón Collazo, 2002, 151).

¹⁵ En sus *Cuadernos de todo* (2002a) se explica:

He pensado el título de *El cuento de nunca acabar* para mis reflexiones sobre la narración, ensayo o lo que vaya a ser. Vengo ya desde hace meses dándole vueltas al intríngulis de la narración y con el prurito de escribir algo sobre esto. He empezado a hablarle algo de este vago proyecto a los amigos que me preguntan que qué estoy haciendo, con la esperando (abrigando la esperanza, cf. Ortega) de que saldría de la confusión mi proyecto al tratarlo de ordenar y hacer palabra de ello. Pero ahora, esta tarde de domingo en casa, después de una fiesta de nubes malva en la ventana, me he puesto a mirar el diccionario, como buscando otro tipo de apoyo textual, diferente del que pueda aportarme un interlocutor paciente o un libro, buscaba en el mero muestrario de expresiones ya ordenadas por una cabeza geométrica, busqué en la *langue*,

Así se abre la primera parte de esta obra (precedida de una «Nota» a la segunda edición), titulada «Siete prólogos» y a la que seguirán otras tres: «A campo través», «Ruptura de relaciones» y «Río revuelto» (más un «Remate de la dedicatoria inicial»). La preocupación estructural es, por tanto, evidente y, sin embargo, la crítica ha subrayado la «espontaneidad» de este ensayo¹⁶.

El cuento de nunca acabar se ofrece como melancolía de una plenitud teórica inalcanzable¹⁷. Cuando ese mundo teórico niega el

como a tientas, y ella vino en mi auxilio al ofrecerme, dentro de la voz «cuento», la frase hecha con que me he determinado titular este texto: «El cuento de nunca acabar». (Martín Gaite, 2002a, 382).

Por su parte, María del Mar Mañas (2004) considera *El cuento* como «su proyecto más ambicioso de reflexión sobre el arte narrativo» (Mañas, 20024, 42) y, después de señalar su vinculación con los *Cuadernos de todo*, escribe: «*El cuento de nunca acabar* no hace otra cosa que «bajarnos a los ojos» en terminología de su hija, el proceso de la narración mediante ejemplos también narrativos» (*ibidem*). Y dice que Gaite, con este texto (con los capítulos que integran «A campo través», por ejemplo), «se convierte en la primera editora de sus *Cuadernos de todo*» (Mañas, 20024, 44). Y recoge unas palabras de Eduardo Subirats, de una reseña que sobre *El cuento* publicó en *Libros (Sociedad Española de Crítica de Libros)*, en mayo de 1983, en la que dice que se trata de un «Libro de iniciación o de meditación, libro de aforismos *El cuento de nunca acabar* merece ser subrayado por su carácter filosófico en el sentido más estricto y menos profesional del término» (Mañas, 20024, 45).

¹⁶ Explícitamente, lo señala Constance A Sullivan (1993), cuando afirma:

The spontaneity and spiraling structural complexity of the essays in *El cuento de nunca acabar*, and their anecdotal and experiential content gendered as female, make this book an axis of change in the essays of Carmen Martín Gaite. Here she lets fly with her own views, her own preferences as to how to write, and what matters as content in the tales one tells biography, cultural history, novel, or short story. (Sullivan, 1993, 47-48).

Es cierto, como se afirma en este trabajo, que se produce un punto de inflexión, y quizás por eso ha recibido mayor atención crítica.

¹⁷ En otro sentido, puede verse el trabajo de José Antonio Marina, por ejemplo, en «La memoria creadora de Carmen Martín Gaite» (1997). Se basa en la pasión por contar de Martín Gaite explicitada en *El cuento de nunca acabar* y en *El cuarto de atrás* para hilar su ponencia. Las citas de ambas obras entrelazan su intervención destacando lo más llamativo, del que se cree o considera «científico que estudia la inteligencia y sus cosas» (Marina, 1997, 18). Y a partir de estas obras, concluye Marina que, en el caso de Gaite, «mantiene con el lector unas

carácter absoluto de otros acercamientos deviene concepción teórico-práctica, en aspectos que afectan directamente a planteamientos de la escritora. Parece claro que el pensamiento-escritura que cobra importancia es el de la compensación, esto es, los fragmentos-anotaciones, especialmente en «Río revuelto», no se plantean drásticamente como suficientes o insuficientes, siempre son compensatorios porque se quiebra la prepotencia de un discurso teórico básico o dogmático y se propone el ensayo como un proceso de rodeos o variantes.

Como todos los paratextos de la Gaite, la «Nota a la segunda edición» es especialmente interesante porque se realiza tras el éxito sorprendente de la primera edición, apenas un mes después (el libro se presentó en marzo y esta nota se fecha en abril de 1983), y, sobre todo, explica algunas cuestiones básicas de la gestación del ensayo, por primera vez, extenso y sistemático en esta vertiente no histórica o que se reconoce como diferente, quizás segura de la atención del otro y, especialmente, se construye con una cierta garantía

relaciones afectuosas» (Marina, 1997, 19), a diferencia de otros escritores, el mundo existe más que para ser convertido en libro (como quería Mallarmé), para *contárselo a alguien* (Marina, 1997, 19). Destaca en el caso de Gaite su buena memoria. Incide en la idea de que «la memoria es creadora» (Marina, 1997, 20) y rebate la aserción popular de que la memoria sería archiconservadora y la imaginación, de izquierdas. Dice Marina: «Quien esto piensa olvida lo que hace muchos años escribió Ortega: «Para tener mucha imaginación hay que tener muy buena memoria» (Marina, 1997, 20). Añade que, más que tener memoria, *somos memoria* (*ibidem*). Y, en el caso de Martín Gaite, juega un papel creador fundamental, como ha podido verse en lo que él denomina esa «memoria de cronista, de conservadora del pasado lejano o cercano» (*ibidem*) en sus ensayos históricos, por ejemplo, en los que «la escritura se convierte en salvación de lo efímero» (*ibidem*). Considera la memoria como algo cuya ordenación básica es sentimental y no un mero almacén que se ordenaba semánticamente. Por eso, Marina afirma: «Es el lugar que habitamos, desde donde percibimos la vida» (Marina, 1997, 22). Justifica la tardanza de Martín Gaite en dar por terminado *El cuento de nunca acabar* apoyándose en «el efecto Zeigarnick»: «Esta psicóloga describió que mientras un proyecto está sin realizar, inacabado, no se nos olvida. Cuando olvidamos todo es que ya no tenemos proyectos para vivir. Por eso, la animosa Carmen, que cree que el mundo entero está todavía a medio contar, que tiene tantos proyectos, posee una memoria tan viva e interminable» (Marina, 1997, 27).

comunicativa o de recepción tras la ya extensa carrera como escritora, con quince libros publicados. Aquí, en estas páginas, se describe a sí misma en absoluta abstracción, en el desorden de un apartamento ajeno, solo ocupado por el trabajo «venturoso» de la escritura en la que Martín Gaite, a veces, aparece con una voz emocional (los niños que juegan en el bosque, la fotografía que realiza, el paseo final por el *campus*). Precisamente, voz y miradas entrecruzadas explicitan esta memoria sobre el mecanismo de utilización de una lengua como pura convención, como discurso o estética del propio desconcierto.

La «Nota» hace referencia también a la «historia paralela» miss Mady, es decir, a las ilustraciones de su amigo Francisco Nieva, la serie *Gentileza y soledad de miss Mady*, que se entrelaza con la propia del ensayo y en la que avisa del incremento de dos «nuevos dibujos»: *Stromboli* y *Naufragio de la rosa*, en la que la protagonista vuelve a la vida para «jugar con los niños que la echaban de menos» (Martín Gaite, 1983, 19).

Los «Siete prólogos» son un ejercicio de simultaneidad fundamental, es decir, Martín Gaite se re-conoce como escritora y trata de mostrar su pertenencia al campo, a un mundo cultural y, simultáneamente, su diferencia con una apuesta teórica múltiple en su apertura. El ensayo resulta así interesante porque no todo es igualmente válido: cuanto todo es afirmado con el mismo entusiasmo siempre queda la sensación de que esa validez equiparable, igualitaria desemboca irremediablemente en la indiferencia y, si por algo se caracterizó a la escritora, no fue precisamente por su in-diferencia.

Por lo demás, el primer capítulo de los «Siete prólogos» no es solo una *Justificación del título*, sino que consiste en una auténtica declaración de intenciones o propósitos en la que la cuestión genérica se desvanece porque, en estricto, Carmen Martín Gaite no cataloga su obra dentro de un género determinado, porque sencillamente, siguiendo los parámetros de una crítica tradicional, no

puede hacerlo¹⁸. Por eso, tal vez sea el cuento el otro género al que más se aproxime, pero de nuevo es imposible la identificación, porque quizá la extensión no sea la más adecuada, pero es que tampoco podría serlo para una crítica más o menos tradicional por lo que propiamente se cuenta, es decir, una reflexión sobre el proceso de creación y otras obsesiones. Quizá por eso, lo más adecuado sea esa incertidumbre acerca de los géneros o el scepticismo, también la *inevitabilidad*, un término que emplea, de la

¹⁸ Ya Constance A. Sullivan (1993) había establecido vínculos sólidos entre *La búsqueda...* y *El cuento de nunca acabar*: el primero lucha con cuestiones de género (*gender*) y rechaza la agenda política feminista, pero en ambos libros: «the reader never is allowed to forget that these are a woman's reflections» (Sullivan, 1993, 47). Por su parte, el artículo de Emilie L. Bergmann (1998) insiste en esos vínculos y trata de señalar los hitos dentro de *El cuento de nunca acabar* o *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, etc., aunque con una variante básica al establecer conexiones entre la experiencia de la maternidad en relación con el interlocutor. Por ejemplo, se refiere continuamente a las experiencias de la escritora salmantina como hija, hermana y madre en sus ensayos y a la cuestión de «género», y aduce como ejemplo el pasaje de *El cuento de nunca acabar* en el que se refiere Gaite a la infancia o al niño, que, según Bergmann, no está neutralizado (quizá sí lo esté, solo que más adelante Gaite refiere una anécdota de su hija y por eso es *la niña*). Bergmann concluye:

The never-ending story is resistant, inconclusive, and labyrinthine. It foregrounds the relationship between children and the adult world in narrative and challenges the reader to reexamine concepts of narrative, early childhood language learning, and the bonds between mothers and children. The essays make distinct gestures to the reader to enter into dialogue with them, to take up the thread, and, in «A parting of the ways», to share in the decision to cut it off, far before the process of reading the text has ended. On one hand, the book seems rambling, diffuse; on the other, it seems that just this series of storytelling essays was necessary for Martín Gaite to demonstrate her theory of storytelling: that the listener has to be involved, that the teller has to show enjoyment of the process, or as the *nino* insists, «the desire to tell me the story» (ganás de contármelo). The title itself reflects the inconclusive nature of theorizing about narrative and also the dialogic role of the reader. Without the reader's willingness to take on the role of engaged, enthusiastic listener, the story may not be told at all. The interpretation of the title is dialogic: it invites and depends upon the audience, the reader's response, just as this and Martín Gaite's other books invite the complicity of the reader (Bergmann, 1998, 197).

escritura. Carmen Martín Gaite no identifica su texto con un género concreto y opta por esa incertidumbre («o lo que vaya a ser») que acompañará al lector durante toda la «aventura» que propone y supone leer *El cuento de nunca acabar*.

La autora explica su obsesión por el contar, por la lengua oral en la que la visualización del rostro es fundamental, su afán por rastrear el «decir» y el «contar» en todos sus «disfraces». Se trata, pues, de redefinir el espacio de la poética narrativa desde una perspectiva personal, en la que los recuerdos de infancia también tienen importancia, de ahí la referencia a su hermana, y cómo se aficiona a la literatura con el recurso de «la narración dentro de la narración» (Martín Gaite, 1983, 26)¹⁹. También surge en estos primeros momentos la cuestión de la lectura como «viaje»²⁰ (Martín Gaite, 1983, 27), el interés, las notas sobre este problema, la dilación en su trabajo, a los años que llevaba intentando escribir este texto, aunque, como afirma más adelante: «Un cuento contado con verdadera afición, si no mediara la fatiga, no tendría por qué acabar, sería un perenne estado placentero discurriendo hasta la hora de la muerte...» (Martín Gaite, 1983, 31)²¹.

¹⁹ David González Couso ha estudiado ampliamente este aspecto en *El rastro del verano. Itinerarios para leer a Carmen Martín Gaite* (2020, 75) y en *Piñor, lugar literario* (2023, 29-30). Así, González Couso establece la relación entre las experiencias de Martín Gaite en sus viajes a aquella aldea con la contemplación de las nubes y la capacidad de las palabras para propiciar realidades o relatos interpretables.

²⁰ La complejidad del viaje es analizada también en una conferencia que tituló «El viaje como búsqueda», en *Pido la palabra* (Martín Gaite, 2002, 280-294) con múltiples referencias literarias, desde su *Entre visillos a La isla del tesoro*, *Robinson Crusoe*, Rosalía de Castro, John Steinbeck y *Viajes con Charley*, Thomas Mann y *La montaña mágica*, Kafka y *América*, Truman Capote y *Otras voces, otros ámbitos*, Carmen Laforet y *Nada*, Aldecoa y *Parte de una historia*, Cervantes y *Don Quijote*, Sánchez Ferlosio y *El testimonio de Yarfoz*, Teresa de Ávila y *El libro de mi vida*, etc.

²¹ De hecho, en una entrevista con Héctor Medina (1983), en relación con *El cuento de nunca acabar*, Martín Gaite declara:

Sí, es que concretamente *El cuarto de atrás* es un subproducto de *El cuento de nunca acabar*. He tardado ocho años en ponerle la fecha final a este libro y no digo acabarlo, porque como su mismo título indica queda abierto. No lo he terminado; lo he dejado, que es diferente. Y lo he dejado porque pienso que si no lo hubiera dejado, no lo publicaría

El planteamiento es decisivo porque, de hecho, a ella misma le gusta «demorarse» cuando va a contar algo y pide tiempo o pide que no la limiten en este punto, solo así puede construir el microcosmos narrativo con sus derivaciones. La obviedad de la exigencia de temporalidad en la narración es, pues, compleja, imprevisible en el mundo de partida y de la vida e imposible en la verdad de la muerte, en la certeza de la nada o en la negación no es posible la vida y, por tanto, tampoco es posible la opción de *contar*.

Por estas razones, al buscar un título adecuado para la fragilidad de sus apuntes, se encontró con la expresión «el cuento de nunca acabar» y dice: «Y, bajo la impresión de haber encontrado un valioso talismán para inaugurar mi viaje, leí a continuación: «Fam. y fig.— Dícese del asunto cuya solución se retarda indefinidamente»» (Martín Gaite, 1983, 29). Precisamente, aquí reside la burla de los límites y la solución de la que habla el diccionario. Martín Gaite es consciente, por tanto, del carácter fragmentario que impone el título:

Porque, aunque es probable que el cuento de ahora llegue a acabarlo si lo empiezo —como parece que estoy haciendo ya— sospecho que se tratará de un final contingente y no realmente necesario. Y, por supuesto, estoy convencida de que quedará incompleto, aun cuando tenga la impresión de haberlo rematado (Martín Gaite, 1983, 31).

El final del primer párrafo se centra en la intención de devolverle al ensayo nuevas posibilidades, trascendiendo la cuestión del comienzo y del final o, si se quiere, la designación medida de los límites. Desde luego, semejante propuesta, de manera manifiesta, se presenta como la repetición de un gesto: hay que re-iniciar este

nunca. Es un proyecto abierto, abierto, y mientras lo estaba escribiendo, a lo largo de todos estos años en que lo he dejado en ocasiones y lo he vuelto a coger, se me han metido por medio distintos empeños literarios de otra envergadura, como por ejemplo, *El cuarto de atrás*, que en muchas, en muchísimas de sus reflexiones y en muchísimos de sus comentarios, es hijo de las reflexiones y de las notas que yo estaba tomando para el otro libro. (Medina, 1983, 187-188).

cuento por necesidad o imperativo y, en consecuencia, hay que repetir el gesto fundador.

Por eso, en alguna ocasión insiste en la importancia del discurso que funda y en cuanto al planteamiento de qué sea *El cuento de nunca acabar*, la propia Gaite, en la célebre entrevista con Héctor Medina, declara lo siguiente:

Este libro es, desde luego, una de las obras más ambiciosas que yo he emprendido, y en la que he trabajado con mayor empeño y con mayor detalle [...] Es una especie de análisis, o digamos mejor, un injerto entre ensayo y novela o ensayo y narración. Trato de explorar las diferencias entre la narración hablada y la narración escrita, en qué consisten las motivaciones que llevan al hombre a contar, por qué hoy en día se cuentan tan pocas cosas, las diferencias entre la noticia, que es algo que se puede resumir, y la narración que es algo que nunca se puede resumir, sino que hay que tener tiempo para que el que escucha pueda tener el estado de ánimo adecuado para escuchar (Medina, 1983, 187).

De nuevo irrumpе la categoría de interlocutor como elemento fundamental. Así, *El cuento de nunca acabar*, cuando se refiere a «La Cenicienta»: Gaite apunta una diferencia básica entre los personajes de ficción y «los seres humildes de la vida» (Martín Gaite, 1983, 124) y es que los héroes siempre tienen un «interlocutor» (apto, providencial, distinguido, etc.), esto es, «lo interesante se oye, mientras que lo aburrido se desprecia» (Martín Gaite, 1983, 125).

A propósito de la participación (Martín Gaite, 1983, 146), surge la importancia del interlocutor, se cita a sí misma en *La búsqueda de interlocutor...* cuando recoge un texto del padre benedictino Martín Sarmiento: «La elocuencia no está en el que habla, sino en el que oye; si no precede esa afición en el que oye, no hay retórica que alcance» (Martín Gaite, 1983, 146). El ejercicio retórico que exige un interlocutor infantil es que demanda más, exige más a su narrador que, tal vez, un interlocutor adulto, moldeado por normas sociales.

Para Martín Gaite participación e interlocución se complementan, como señala más adelante: «Creo, en fin, que el

desafío no reside tanto en el tema de la narración como en la actitud del oyente.» (Martín Gaite, 1983, 147) Y, por eso, la escritora rechaza y desprecia esas actitudes propias de los adultos que, ante las preguntas espontáneas de los niños que examinan y cuestionan el relato de aquellos, tratan de concluir tajantemente esa vía, el porque sí y punto. Estas brusquedades verbales que impiden el intercambio son atentados contra la curiosidad que terminan por hacer que el niño no inquiera o trate de desarticular el discurso que de los mayores le viene dado. No dejan, en fin, que el niño participe.

El capítulo «El interlocutor soñado» se inicia con el desvelamiento de una de las claves más reiteradas de Martín Gaite, con la cita decisiva: «No sé hablar –escribió Unamuno en "De esto y aquello"– si no veo unos ojos que me miran y no siento detrás de ellos un espíritu que me atiende» (Martín Gaite, 1983, 155). Consciente de la importancia del interlocutor, de su papel, reivindica el hecho de trabajar su concurso, su participación y, así, no hay que esperar que aparezca ese interlocutor soñado, sino que hay que prestarle atención, *merecerla* para que la comunicación se realice. Literalmente: «[...] la atención sólo se fomenta mediante la atención, no nace porque sí, hay que conquistarla, merecerla y cuidarla a cada momento, para que no se aborte o se desvanezca» (*ibidem*).

Una de las características que muestra este ensayo es el dispositivo de rodeo hacia la sencillez, esto es, la aparente claridad es el «encuentro con la verdad» narrativa más que la verdad en sí misma. Interesa en esta escritura ensayística la posibilidad de una escritura de apariencia clara más que asumir teorías ajenas o recurrir a corrientes críticas que solucionen los problemas prácticos planteados.

Para Gaite, desde la infancia, existe la conciencia de la presencia del receptor, algo que se vive sobre todo como carencia: «Lo primero que sabemos de ese oyente, tan problemático como indispensable, antes de haberlo imaginado con unos atributos precisos ni tener siquiera demasiado claro lo que le vamos a decir es que lo echamos de menos» (*ibidem*). El principio de realidad, pues, reside en la diseminación, en la disolución abarcadora de intereses

narrativos constantes: ese interlocutor soñado es un sujeto que no es sujeto y nuestra escritora se obsesiona con esta presencia vacía e inmaterial.

De esta manera, insiste Gaite una y otra vez en que se trata de un camino de ida y vuelta: que lo mismo le hace el narrador un favor al interlocutor, que este a aquél. También podría afirmarse que la narradora se sitúa en los confines del vacío, en las reglas misteriosas de la indiferencia; en contra de aquel narrador que, cegado solo por lo que va a contar y *embebido* en su propia magnificencia, desprecia o no cuenta para nada con su público, no lo invita a participar, a unirse a él en su viaje narrativo. Parte del fracaso narrativo procede de esta actitud, de no trabajarse la atención del interlocutor. Para Martín Gaite son cuestiones indisolubles:

[...] sólo nacerá el interés hacia una historia cuando se cuente bien, y sólo se contará bien cuando se imagine el gesto de quien va a escucharla al calor del entusiasmo comunicativo y no desde la mazmorra del despecho. La aparición del oyente depende, pues, en primer término, del grado de placer con que imaginemos el encuentro (Martín Gaite, 1983, 159).

Parte del éxito de este ensayo reside en que contribuye a la disuasión, a una especie de duelo entre el relato y lo contado, a un trabajo teórico en el que el duelo estético aparece casi siempre fallido. Este hecho tiene como consecuencia una melancolía general del ámbito teórico que despliega el ensayo en el que se evita la alusión a monografías o corrientes críticas, pero no la ilusión por contar. Los vacíos, las elipsis, los blancos del texto se justifican en la fuerza de la realización, en el intento de transmitir un esfuerzo de producción en tiempo real.

Se aprende de los fracasos, de las narraciones fallidas. Se aprende a preferir un interlocutor y no otro, un oyente que preste atención verdadera o apasionada, a otro que la finja (igual que el

oyente preferirá un narrador que sepa cuándo callar, que sepa no «martirizar» con lo que cuenta). Hay que aprender a esperar también la llegada del oyente ideal, y, en esa espera, madurar la narración, elaborarla en soledad. Para Gaite antes de contar algo a alguien, hemos de contárnoslo a nosotros mismos, y hacerlo como quisiéramos que nos lo contaran, es decir, «bien» o sin atropello o prisas, como si no supiéramos de lo que nos están hablando. Y afirma:

La rectificación en el concepto del interlocutor –aparte del respeto hacia su persona– entraña también, pues, una reflexión sobre la elaboración del relato mismo y sobre nuestras capacidades expresivas. El primer interlocutor satisfactorio y exigente venimos a ser, así, nosotros mismos. Nos proclamamos destinatarios provisionales del mensaje narrativo, mientras seguimos esperando, soñando, invocando a ese otro que un día nos vendrá a suplantar, a quien podamos decir: «Toma esto, lo había estado elaborando para ti.» Podrá llegar a aparecer un día o no, pero ya estamos seguros de una cosa: de que si aparece, lo vamos a reconocer (Martín Gaite, 1983, 161).

Propone, pues, un acercamiento no técnico, sino eficaz, visible y, en este sentido, no hay vacío ni elipsis ni silencio, el interlocutor es la propia dimensión del deseo, no un estereotipo ni la proyección de una imagen virtual. En todo caso, el interlocutor es una proyección exacerbada, una especie de espejo en el que Martín Gaite hiperboliza para acabar con la indiferencia y el fracaso del vacío.

En este ensayo-poética que constituye *El cuento de nunca acabar*, Martín Gaite enarbola lo que podría denominarse como oscilación escéptica. En «La confesión sacramental», el término oscilación no se relaciona con doctrinas teóricas alternativas, sino con una decisión práctica de explicar o analizar la propia narración. Por eso, la oscilación no puede entenderse como una falta de resolución personal, indica la elección de una escritora que se *expone* en la inquietud por analizar lo narrado, su propia producción ficticia:

Tardamos bastante más de lo que calculan los maestros en entender la escritura como búsqueda personal de expresión. El primer aliciente para expresarse por escrito de una manera espontánea surge, precisamente, como rebeldía frente a su mandato. La ruptura con los maestros es condición necesaria para que germe la voluntad real de escribir (Martín Gaite, 1983, 245).

El capítulo «La confesión sacramental» podría ser entendido como un procedimiento destinado a defender de nuevo la propia comprensión del proceso de escritura, inicialmente a través del profesor y el confesor y, más tarde, con el psiquiatra y el periodista, es decir, con los «mediadores de oficio» (*ibidem*). El sujeto se actualiza como objeto o como interlocutor presente y dispuesto a responder en la preservación de su propia irresolución.

La institución eclesiástica del título, según Gaite, le ofreció la posibilidad o «el primer pretexto» para construir su narración, un acontecimiento en el que poder proclamarse libre y diferente (Martín Gaite, 1983, 246). Entonces, en esos primeros momentos de descubrimiento, de «aventurar una narración elaborada según criterios personales» (*ibidem*) había una particular deleitación en reelaborar su confesión. Y, paradójicamente, era la confesión algo insatisfactorio: porque, aunque contara con la complicidad del confesor, tampoco a este le maravillaba lo que ella contaba, es decir, se mostraba indiferente, y este hecho, para un narrador, era la peor actitud que podía adoptar su interlocutor.

La confesión sacramental muestra a la joven Martín Gaite que es acción y sufrimiento de y por la lengua, que el interlocutor *forzado* por el ministerio sacerdotal tiene que ser comprendido en el lenguaje y que la confesión debe obedecer a esa necesidad ritualizada de la lengua. Sin embargo, cuando la joven Gaite asiste y reconoce la indiferencia de su interlocutor forzado lleva a término la consumación de su rechazo:

Esa tarde, la confesión sacramental –que nos inició en la introspección literaria– nos deja de valer, se hace definitivamente añicos contra el suelo.

Al interlocutor hay que buscarlo por otros pagos.

O simplemente soñarlo. Lo cual significa ponerse a escribir de verdad (Martín Gaite, 1983, 250).

Concluir así este capítulo muestra que en la actitud de la escritora hay una mezcla indisoluble de responsabilidad y falta de respeto, es la comprensión de una receptividad post-autoritaria la que caracteriza y se manifiesta en la necesidad de un cambio de paradigma, en esa nueva ética laica de la narración y la escritura.

Los movimientos reflexivos de Martín Gaite en *El cuento de nunca acabar* están marcados por reflexiones-luchas sobre elementos opuestos que se desarrollan en diversas instancias, pero parecen provenir de cuestiones prácticas con las que tuvo que enfrentarse en el proceso de escritura de ficción: la necesidad de la palabra exacta, la dicción adecuada en los personajes, las sentencias necesarias, la escritura del ostracismo o la negación del mismo. Las respuestas para la escritora nunca están claras y por eso resuelve escribir este libro en variantes, en digresiones o en espiral en el que la palabra en el contexto de la narración teórica siempre vence.

Así, en el fragmento «Amores de derribo», entre lo positivo y lo negativo, entre lo tácito y lo evidente de las historias de amor dice Gaite que reside la ilusión primera de haber creído encontrar el interlocutor ideal o «añorado» desde la infancia: «[...] el que es capaz de derribar nuestras murallas de recelo y pudor y que parece responder derribando, a su vez, incondicionalmente las suyas. Y entonces se produce el milagro de la combinación azarosa e irrepetible que adviene con el intercambio» (Martín Gaite, 1983, 264-265). La descripción narrativa compromete al sujeto hablante-narrador y al interlocutor (activo-pasivo) en un puro presente continuo donde el deseo no queda neutralizado por la sublimación ni por la pulsión, sino por pura indecisión, por simple imperturbabilidad de no negarse al deseo, de no agotarlo, sino trascenderlo en la propia necesidad. Por eso, afirma:

Las narraciones que se inventaron o desenterraron para un «tú» específico –esas que se convierten, con su ausencia, en trastos viejos que no sabe uno dónde poner– solamente podrán volver a cobrar vida cuando las consideremos capaces de transformarse en nuevo material de narración (Martín Gaite, 1983, 267).

Es la fatiga de las palabras que adquieren sentido en una nueva conformación, en la búsqueda del objeto y apropiación de la narración, en el deseo de un futuro narrado: «La única oportunidad de resurrección para una historia que, aun muerta, nos sigue comiendo la vida, es achicarla, relativizarla [...]» (Martín Gaite, 1983, 268). Se trata del deseo, de reconstruir el deseo, bien del pasado, del objeto primitivo, de la infancia o de la frustración amorosa.

Una de las claves decisivas en el trabajo de la escritora es analizado cuando se insiste literalmente:

La labor de descifrar la historia vieja requiere un desdoblamiento trabajoso, al que nos resistimos porque nos la aleja y porque desdibuja nuestro protagonismo como pacientes de ella. Pero nos paga con otro protagonismo que a la larga es más estimulante: el paso de narrador-víctima a narrador-testigo. Esta labor solamente puede dar frutos eficaces cuando la brega con la historia vieja se emprende a solas (Martín Gaite, 1983, 268-269).

La historia que no puede narrarse, por tanto, es precisamente lo que dota de dos dimensiones al elemento narrador. La narración, así, no se reduce a la simple miseria de una experiencia del intelecto calculador-reflexivo o del vacío anhelo de su superación. La *ris* imaginativa, la que ampara todos los desiertos de las «visiones del mundo» es el ejercicio práctico y crítico que se impone Martín Gaite.

Se trata de algo complejo en que puede llegar a intervenir el «confidente-interlocutor amoroso»:

Las cosas se complican además, porque con mucha frecuencia el confidente llega a convertirse en nuevo interlocutor amoroso. Y desde esta condición, su desapasionamiento presunto se verá inevitablemente enturbiado, no sólo porque le incapacitará para seguir escuchando desde fuera y con la cabeza clara, sino además porque se sentirá con derecho a reclamar, como pago a esa atención que presta o finge prestar a un cuento desarticulado, otra atención similar hacia sus propios cuentos de derribo, que también él puede tenerlos y estar deseando que alguien se los solvente (Martín Gaite, 1983, 269-270).

Es imposible evadirse de una tonalidad irónico-crítica cuando Gaite se concentra en el narrador-víctima de una historia amorosa «en carne viva» (Martín Gaite, 1983, 270). La exigencia de unidad trasciende la capacidad de juicio e introduce en un *juego espurio* (*ibidem*) e inútil.

En relación con el interlocutor, merece la pena destacar la IV parte de *El cuento de nunca acabar...*, la titulada «Río revuelto (de mis cuadernos «Clairefontaine»)». En este «revoltijo» fragmentario con títulos temáticos y dimensiones por lo general breves o muy breves, destacan las reflexiones como a vuelo pluma en las que hay una atención muy constante respecto al interlocutor u oyente, al hecho de que hay que dejarle espacio, ser consciente de quién es y cómo, de que no todos son iguales, y, por añadidura, de cómo es el narrador, cómo es quien habla. También tiene una gran presencia la infancia y la lectura en esa etapa vital. Posiblemente existan dos maneras de leer este apartado ensayístico, como recordaba R. Barthes para La Rochefoucauld²², «por citas o en su continuidad». En el primer caso, era el azar de la apertura del libro el que proporcionaba un pensamiento, es decir, un fragmento o anotación.

²² Barthes (1973, 93), en concreto el ensayo titulado «La Rochefoucauld: Reflexiones o sentencias y máximas».

En el segundo caso, se trata de leer paso a paso. Quizá dos proyectos diferentes que Barthes denominaba un «para-mí» y un «para-sí», que nosotros hemos unificado: los fragmentos o anotaciones son textos desprovistos de estructura y espectacularidad. Están constituidos por una lengua fluida, continua que tienden a la repetición de planteamientos y a una finalidad clarificadora en la profusión acumulativa.

Pero más decisivo por lo insistente en Martín Gaite es «El interlocutor. Lo improvisado», completo lee:

Los cuentos repetidos (ver una función dos veces, oír una anécdota graciosa de las que mejor cuenta papá: «Anda, cuenta aquello del reloj de los muñequitos») pueden, como el amor habitualizado, causar placer, no encanto. ¡Qué encanto, por contraste, una narración que se inventa, que la promueve el interlocutor! Galimatías nacidos al calor naciente de la amistad. Buceos lingüísticos en común. Eso sí que es improvisado, irrepetible. La fugacidad es su esencia (Martín Gaite, 1983, 310).

La repetición como fatiga y distinción liberada de un tiempo empírico en el que no se detecta una crisis, sino una idea corporal, el concepto encarnado en un cuerpo (del padre, del narrador, del oyente) y simultáneamente el aplazamiento de lo corporal en la búsqueda, en el deseo proyectado de lo común.

Frente a esa importancia del interlocutor, se opone lo que Gaite denomina el «Narrador olímpico», el que ignora a su interlocutor y arroja sus palabras o sus escritos «desde una especie de olimpo, ignorantes de la insatisfacción que provoca ese texto en el que ellos solos se enroscan [...]» (Martín Gaite, 1983, 316).

Sobre esa importancia del interlocutor Gaite compone una serie de variaciones. Por ejemplo, aparece «El interlocutor soñado» que, como sucede otras veces, se define por su contrario: «Si se propusiera uno en estos casos [la duda de a quién dirigirse cuando se ha perdido o cambiado algo] con rigor el problema del destinatario real –no el soñado–, seguramente nunca escribiría un poema»

(Martín Gaite, 1983, 318), la nostalgia de la poesía se concibe desde «la ausencia del interlocutor real» (*ibidem*) y recuerda las *Canciones de amigo*. El siguiente fragmento es «Invención del interlocutor, ante la «falta de destinatario», hay que «inventar» el propio y adecuado. Leemos:

[...] Hay más gente de lo que parece ansiosa de salirse del papel que la vida le condena a representar, ansiosa de escuchar cosas diferentes a las cosas que oye todos los días. Pero no lo saben. Hay que contar con esto para intentar la aventurada búsqueda de interlocutor. ¿Por qué dirigirnos a quienes nos demuestran ser, darles una réplica de repertorio? Las palabras de repertorio se petrifican, y añaden un grado más de silicosis a la que ya padece el oyente. Piedra sobre piedra. Dirigirse a los oyentes como a personas, por si acaso lo son; lanzar los dados a la zona de su atención que aún no esté petrificada; enviar a un juego distinto del que hay sobre la mesa, residuo de otros consumidos ya. Apostar a la carta de que alguien pueda despertarse y pestañear con sorpresa y alegría al sentirse llamar por un nombre nuevo, invitado a dar una respuesta nueva. Quiero jugar a eso: me has resucitado (Martín Gaite, 1983, 319).

En este conjunto de variaciones sobre el interlocutor destaca una idea fundamental: la idea misma de la recopilación fragmentaria y desordenada está regida por el convencimiento de salvar algunos textos de lo efímero de su publicación, de lo fugaz de su anotación, también en el convencimiento de que nos es posible o deseable un sistema cerrado o resuelto de legibilidad. Precisamente en la variedad reside un cierto índice de lucidez y coherencia que una lectura apresurada no es capaz de percibir y, sin embargo, la textura es reiterativa en la diversidad. Además, el tono de Gaite cuando escribe estas notas es el de alguien que cree estar comunicándose, que en todo momento está intentando entenderse a sí misma.

El deseo de comunicación se explicita «Relaciones entre narrador y oyente» con dos posibilidades: la colaboración-acercamiento y el desinterés-alejamiento que soluciona el hecho de «contar las cosas bien» (*ibidem*). Estas apostillas-reflexiones cuasi

aforísticas son más que una «intuición ingenua». Martín Gaite no está situada en la intemperie teórica, sino que conscientemente ensaya variantes en una exposición lúcida, a veces, desesperada por encontrar una versión teórica adecuada para los problemas de la narración. En «Literatura epistolar», por ejemplo, el fragmento es muy significativo por el uso que la propia Gaite había hecho o haría de las cartas en su ficción:

La literatura epistolar es el resultado de aquello que solamente pudo decirse a una determinada persona y en una determinada situación. Todo el que haya conocido el placer de recibir cartas íntimas, esperarlas y contestarlas, sabrá que esa emoción nunca queda plasmada en el texto mismo de lo escrito que –aunque literariamente resulte convincente– supondrá, con respecto a la situación dentro de la cual cobró sentido, lo que puede ser una violeta seca metida entre las páginas de un libro con relación a la primavera en que se estaba leyendo ese libro. Y sin embargo, hay una curiosidad irreprimible por meter las narices en correspondencias ajenas, por soñar que es uno aquel destinatario. (Tampoco lo es ya –por supuesto– el que relee, al cabo de los años, una carta vieja dirigida a ese otro que él era) (Martín Gaite, 1983, 322).

Quizá ese desencanto final es el rasgo distintivo de la modernidad ensayística de Martín Gaite, de aquí la necesidad de la analogía y la interpretación analítica de estas notas fragmentadas.

La obsesión del interlocutor adquiere matices en espiral de manera casi permanente para fijar la autoridad, la antigüedad, la convicción, la necesidad, etc. El fragmento «Narración *Tanathos*» se plantea como la «muerte del interlocutor» (Martín Gaite, 1983, 324), es decir, aporta rasgos de este tipo de narración, que se caracteriza por ser cerrada, producir esa muerte y no da pie ni admite controversia, no permite su participación, aunque finja necesitarla, es una narración inmanente, es más bien: una «salmodia unilateral quejumbrosa, y se caracteriza por complacerse en la irreversible fatalidad de unos males para los que no admite drenaje» (*ibidem*).

Frente a esta, habría un tipo de narración (que no es de reproches, enfermedades, envanecimiento, autocompasión, dicterio...): es la «narración abierta o narración «eros»» (*ibidem*), que se caracteriza por la capacidad de producir placer (aunque a veces su argumento sea triste), permitir la entrada y participación del interlocutor y «despierta amor, divierte, enseña y consuela» (*ibidem*). La contraposición muerte-vida o desaparición-pervivencia se anula para provocar un procedimiento singular en el que la anotación-fragmento se reitera y, así, se *fabrica* el ensayo.

La función del cuento, pues, más allá de las correspondencias invisibles aristotélicas es la necesidad vital: no se trata de un sistema extravagante o de un proceso metafórico interminable; es la escritura teórica de la constancia pragmática. La variante fragmentaria convertida en verdad-conocimiento en un ejercicio de combinaciones posibles, un artificio técnico para mostrar la aceptación o una crítica del relato. Y es que la narración es lo que se inventa para saber lo que quizás de otra manera no se sabría. Detrás, pues, del acto de contar siempre estará el reconocimiento de algo olvidado que se conoció-aprendió alguna vez.

La voluntad de lograr credibilidad ante el interlocutor exige un trabajo específico sobre el lenguaje para convertirlo en eficaz, como insiste Gaite. «El interlocutor ausente» es aquel en que se aprecia eso de «Tus oídos ya no me oyen» (Martín Gaite, 1983, 374), es decir, que como ocurría en los cancioneros galaico-portugueses o en las cartas de la monja Mariana Alcoforado, nos instalamos en el «como si»: hablamos para el vacío, para un interlocutor con «los oídos sordos, igual que si lo siguiéramos teniendo delante» (*ibidem*).

En otro fragmento, «Los cotarros», aparece esa suerte de público seleccionado o «acólitos» por la admiración incondicional que prestan:

No se aventuran nunca fuera de ese reducto, pero mirarán con irónica superioridad al que ose aventurarse dentro de él y acceder a su código de sobreentendidos. Narraciones sólo para iniciados, donde todo el secreto consiste en estar en el

secreto de lo que no tiene ninguno, en excluir la posible participación del recién llegado al cotarro con el espolvoreo de una risa inmediatamente jaleada por los demás feligreses. En la mesa de un extraño se sentirán totalmente desarropados, no sabrán qué contar (Martín Gaite, 1983, 381).

Lo importante en la narración y en esta representación acumulativa de anotaciones es la *unidad* que permite el reconocimiento de esta poética ensayística martín-gaiteana.

De la misma forma que la discursividad era acumulativa, también se muestra como sucesión intensiva y de grados. Así, en «Los signos dilatorios», aquellos que dejan «en blanco», la «promesa incumplida» son elementos «para despistar» (Martín Gaite, 1983, 392), una técnica que utilizan las novelas policíacas. Para Gaite es fundamental que lo que aparece en una novela sea funcional, es decir, que no aparezcan elementos accesorios creando una expectativa luego frustrada. Si se recurre a un elemento concreto y sobre él se crea una expectativa, entonces debe cumplirse.

Es como si Martín Gaite hubiese proyectado en este juego fragmentario un doble deseo paradójico entre el vaivén de la exaltación de la narración, esa necesidad de escribir, hablar, enseñar públicamente y un deseo de reposo, de suspensión, de una dispensa de referentes en la escritura.

Con *El cuento de nunca acabar* construido y publicado llega la sorpresa de su éxito editorial. La clave del éxito quizá radique en que Martín Gaite es competente en dos discursos: teórico y novelístico que se justifican en su aburrimiento, en la apariencia del mundo que frustra las posibilidades de una mujer socialmente *sin sitio*, una escritura, quizá, *sin mundo*²³. pero lo que Martín Gaite no tuvo en cuenta es que el libro-ensayo se convirtió en mercancía, es mercancía y, por tanto, entra en las reglas de juego del mercado: el

²³ La expresión pertenece a Günter Anders y su *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura* (2007, especialmente 13-38)

derecho a comprar el disfrute, el derecho del libro a ser *in-diferente* a esa fuerza o leyes mercantiles. Aquí la pretensión de verdad no importa que sea limitada, elitista o asequible; su fuerza de seducción y su atractivo residen en algo sin compromiso, esto es, en la belleza, en la idoneidad crítica, en el valor de entretenimiento.

Posiblemente, el producto libro –sea ensayo o novela– es la propuesta de esperanza, un artefacto de calidad que es recibido por el lector como tal, esa escritura consciente de una trama, unos ritmos o unas cadencias es lo que valora el cliente-lector, incluso en un texto crítico lo que cuenta es la historia que se narra, la apertura intelectual a través de una lengua que no solo habla del «yo», sino del «nosotros», de «nuestra realidad», que propone una especie de referente en la recuperación fragmentaria de un mundo que supera el sinsentido y se abre hacia lo positivo universalista por la capacidad de nombrar y superar así un vacío de soledades y desesperación.

De acuerdo con Carmen Martín Gaite, *El cuento de nunca acabar* no encaja con ninguno de los géneros tradicionales, porque el problema es otro: y es que no se trata de un libro (de esta denominación vendrían todos los problemas), sino que es un *viaje*, esto es, una *aventura*, y ambos conceptos son fundamentales. Acerca de la importancia del viaje podríamos recordar *El pastel del diablo*, un «cuento infantil» publicado en Barcelona por Lumen en 1985. Pues bien, ahí podemos leer:

[...] tanto en los cuentos que recordaban los viejos como en los que el maestro les daba a leer o les contaba, siempre había un momento en que alguien salía de viaje, y ese momento era como un imán que hacía girar a su alrededor los demás argumentos; a partir de entonces cambiaba todo. Unas veces encontraban lo que iban buscando y otras no, daba igual. Lo importante era el viaje y las cosas nuevas que aprendían o veían al hacerlo. Yendo de acá para allá se transformaban en otros. Era como si viajaran precisamente para cambiar la vida que padecían al empezar el cuento. Y para poderlo contar (Martín Gaite, 1985, 24).

Parece que el viaje funciona como un principio necesario para los cuentos (y también para la narración), para el desarrollo y el éxito del héroe. Recordemos que el viaje ha constituido un elemento clave en los libros de caballerías, por ejemplo; pero también en la novela picaresca y, en este sentido, O. Belic hablaba del principio del viaje como indispensable para esta novela, junto al principio del servicio a muchos amos y el del yo autobiográfico.

En *El cuento de nunca acabar* encontramos la siguiente afirmación: «[...] Todas las metáforas de que vengo echando mano desde el principio indican que este cuento no lo concibo como un libro, sino como un viaje» (Martín Gaite, 1983, 71). Y, además, como sucede en todos los viajes, el final es incierto, de ahí la incertidumbre inevitable a la que aludíamos antes y también el temor a lo desconocido:

Mientras el narrador no se haya embarcado en el viaje narrativo, mal podrá predecir desde la orilla las vicisitudes del itinerario y tiene que arriesgarse a salir del escondite de lo prefigurado, por miedo que le dé [...] Da miedo emprender ruta precisamente por eso, porque cada paso adelante significa internarse en lo desconocido, enfrentarse con lo imprevisible (Martín Gaite, 1983, 54).

Y es que la experiencia del viaje significa sobre todo *alejamiento*, no solo exploración o extrañamiento. Como en Baudelaire se constata bien, el viaje es alejamiento, por eso son inciertos, diríamos, alejamientos tan alejados que ninguna llegada podrá desmentirlos. Y, sin embargo, para algunos, la vuelta constituye un problema: «En la vuelta de los viajes hay una sensación de desarraigado que muchos no soportan y creen remediarla volviéndose a marchar. Esos nunca salvarán del olvido sus viajes, a no ser que se los entreguen al sedentario. Viajar para tener instantáneas» (Martín Gaite, 1983, 341).

La incertidumbre²⁴, pues, es un requisito imprescindible para la narración y para la vida, porque lo importante es la aventura; por eso, Carmen Martín Gaite afirma en los preliminares del viaje en el que nos hemos embarcado: «[...] en eso mismo consiste la esencia de la aventura: en que solo nos garantiza el entusiasmo que nos inyecta cuando lo emprendemos, nunca sus resultados» (Martín Gaite, 1983, 18). El miedo a la aventura está relacionado, para Martín Gaite, con el temor a la digresión:

El que no quiera o no pueda perder el miedo a desbarrar un poco, se arriesgará menos, de acuerdo, pero también se aburrirá más. Acabará enmudeciendo anquilosado por la vacilación, o avanzará a paso de plantígrado, con los pies aprisionados por los grilletes de la norma (Martín Gaite, 1983, 281).

Y este temor acaba siempre dentro de los límites de lo establecido por la norma, pero también en el aburrimiento, en el hastío.

Si la comunicación es un fenómeno trascendental para Martín Gaite, no lo es menos, la palabra, esto es, el vehículo que permite la comunicación. En *La Reina de las Nieves* leemos: «¡Cómo se anudan las cosas a veces! Y siempre [...] a través del hilo de la palabra. No tenemos otro hilo, cuando ya se ha perdido todo» (Martín Gaite, 1994, 210). Su importancia está clara, como afirma en *El cuento de nunca acabar*, sobre todo desde el momento en que «a las personas se las recuerda por las palabras que han dicho y las historias que han contado» (Martín Gaite, 1983, 27). El poder de la palabra es extraordinario, especialmente si se cuenta bien. Y Martín Gaite enfatiza este aspecto en diversos momentos, un aspecto que no podría separarse demasiado de la vida.

²⁴ Este aspecto ha sido ampliamente analizado por David González Couso (2008 y 2014).

Por lo que se refiere al saber contar, digamos que es una de las claves que el niño (un interlocutor privilegiado) siempre ha aspirado a imitar, incluso valiéndose de la mentira para despertar el interés de los mayores, para sorprenderlos:

Saber contar [...] es lo más prestigioso; entrega las llaves de un amplio e indefinible reino donde las fortalezas de la atención ajena se rinden ante el aplomo que sólo confiere la sabiduría. Ser narrador capacita para rectificar lo que parecía irremediable y roturar su magma impreciso, otorga el don de la revancha (Martín Gaite, 1983, 166).

Las llaves del reino, es decir, las puertas a la fantasía, la maravillosa magia de la invención a través de la palabra, de la que hablaba Gianni Rodari en su *Gramática de la fantasía*. Y curiosamente Martín Gaite recurre a dos ejemplos de ese saber contar, paradigmas de la magia y la libertad de la palabra: el Gato con Botas y Pulgarcito, esto es, los dos únicos personajes de Perrault que se construyen como personajes activos y urdidores de su propio destino (porque son pobres y, a través de su audacia en la narración, en el cuento, logran cambiar su situación).

Así, la narración no solo funciona como elemento transformador, sino también como garantía de la fama o perduración de lo efímero, una lucha contra el olvido en la que la palabra es básica y quien tiene pasión por ella, según Martín Gaite, recibirá de los libros y las conversaciones «un continuo acicate que le tienta a participar en esa fiesta del lenguaje, una especie de savia que le entra por todos los poros y le induce a buscar siempre una expresión inteligible», como señaló en el Discurso que pronunció en 1988 cuando le concedieron el Premio Príncipe de Asturias *ex-aequo* con José Ángel Valente. Además, de acuerdo con la autora, «la narración vale mientras se la crea quien la hace, sólo cuando es reflejo de su voluntad de convencer» (Martín Gaite, 1983, 348). Y quizás el éxito de toda narración, y de *El cuento de nunca acabar* en este caso, resida precisamente en este hecho básico.

Martín Gaite defiende la necesidad del misterio y, en este sentido, se sitúa contra una narración *absoluta* o *completa* (si eso fuera posible). Como leemos en *La Reina de las Nieves*: «Si se ven todas las cosas puestas en fila, esto antes, esto luego, se acaba el misterio», solía decir, «y sin misterio ya me dirás tú qué tontería de negocio iba a ser la vida, niño» (Martín Gaite, 1994, 135). Y no hay que olvidar que en esta novela la memoria es fundamental. Pero, además, los cuentos nunca pueden ser completos, siempre están sujetos a una manipulación por parte del que los cuenta y, además, sería inútil: «Las historias [...] es inútil contarlas completas, porque no lo están, ni siquiera para el que las ha vivido» (Martín Gaite, 1994, 305). Pese a este intento inútil, no se podría dejar de inventar cuentos, historias, vividas o no, ya que, como hemos señalado, la narración es imprescindible para la vida. Así se podría entender la última y famosa afirmación de *El cuento de nunca acabar*, que podría funcionar como condensación no solo de este texto, sino en general de toda la obra de Carmen Martín Gaite, cuya obsesión clave quizá sea la de presentarse como **narradora** ante el lector, ante un interlocutor, aunque incluso tenga que inventárselo. Por eso, concluye: «Mientras dure la vida, sigamos con el cuento» (Martín Gaite, 1983, 403).

Conclusión

La experiencia de la narración y su correlato: el interlocutor soñado, necesario, adecuado es decisiva para un nuevo tipo de ensayo en el que la escritora es capaz de resistir los embates de la nada. La escritura que vive por los principios de la forma y la expresión, en la necesidad de la mirada y los síntomas. Desde esta perspectiva, la fragmentación que caracteriza este ensayo en capítulos o partes viene producida por el nihilismo e impide una sistematización teórica al uso y, así, el ensayo deviene en una conjectura que se sostiene en el yo.

En realidad, la verdad no puede estar en el fragmento y, sin embargo, el discurso prolífico también propicia la desorientación y el vacío nihilista en lo que lo único que salva es la fuerza de la

«creatividad artística». La narración con esa metafísica del interlocutor se correspondería con un impulso de fuerza casi dionisíaca de la propia vida, ese expresar, ese perenne fluir de la narración y su ineludible receptividad en el otro.

En este sentido, el nihilismo es una posibilidad de felicidad: la escritura es la única actividad, de acuerdo con Martín Gaite, a la que nos obliga la vida. Quizá *eros* y *thanatos* están indisolublemente unidos a la vida y a la narración y, por tanto, vida y muerte están conectadas, pero la escritura no puede agotarse como una simple función de la vida, sino que debe rescatar la vida y articularla en libros de ficción, en *nuevas* formas estéticas.

Tanto «La búsqueda de interlocutor» como *El cuento de nunca acabar* constituyen dos manifestaciones de ensayos teóricos sobre la narración en el que todo concluye y, paradójicamente, surge de nuevo. Martín Gaite parece partir de un esquema más o menos polémico en el que las teorías al uso devienen inservibles, porque ella se sitúa conscientemente en el *afuera*, en una especie de posición teórica propia, incontaminada, aparentemente inocente y, a la vez, inmisericorde y feroz, con un vitalismo neorromántico que nunca es puesto en cuestión: la narración como clave e inversión concreta de esa vida pequeño-burguesa de una joven salmantina en la posguerra que escribe ahora desde la plenitud y la seguridad que proporcionan los libros publicados en ese movimiento autónomo de lo logrado y no-vivo, la ficción casi primitiva de la mujer que se aferra a la vida próxima, también aparentemente inocente o al margen de toda mediación cultural. Y, sin embargo, el problema no es la distancia que conscientemente impone, sino la cercanía a esa vida inútil: ese fetichismo de lo narrativo que justifica un vitalismo inmediato, absorbente, pero políticamente estéril y teóricamente vacío.

Bibliografía

ALEMANY BAY, Carmen. (1990) *La novelística de Carmen Martín Gaite. Aproximación crítica*. Salamanca. Diputación.

ANDERS, Günter. (2007) *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*. Valencia. Pre-Textos.

BARTHES, Roland. (1973) *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos ensayos críticos*. México. Siglo XXI.

BARTHES, Roland. (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona. Kairós.

BASALISCO, Lucio (1983) «Carmen Martín Gaite: *El cuento de nunca acabar*». *Rassegna Iberística*. 18. 35-37.

BENET, Juan. (1999) *La inspiración y el estilo*. Madrid. Alfaguara.

BERGMANN, Emilie L. (1998) «Narrative Theory in the Mother Tongue: Carmen Martín Gaite's *Desde la ventana* and *El cuento de nunca acabar*». GLENN, Kathleen M. y Mercedes Mazquiarán de Rodríguez (eds.). *Spanish Women Writers and The Essay: Gender, Politics, and the Self*. Columbia. University of Missouri Press. 172-197.

BROWN, Joan Lipman. (1983) «*El cuento de nunca acabar*». *Hispanic Review*. 52. 552-554.

CARBAYO ABENGÓZAR, Mercedes. (1998) *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaite*. Málaga. Universidad.

FAGUNDO, Ana María. (1995) «Carmen Martín Gaite: el arte de narrar y la narración interminable». *Literatura femenina de España y las Américas*. Ana María Fagundo. Madrid. Fundamentos. 143-154.

FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia. (2012a) *La lucidez de leer la historia: los ensayos históricos de Carmen Martín Gaite*. Granada. Tragacanto.

FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia. (2012b) *La algarabía de leer el mundo: los ensayos literarios de Carmen Martín Gaite*. Granada. Tragacanto.

FOUCAULT, Michel. (1996) *De lenguaje y literatura*. Intr. Ángel Gabilondo. Barcelona. Paidós. 213-221.

GLENN, Kathleen M. y Lissette Rolón-Collazo (eds.). (2003) *Carmen Martín Gaite: Cuento de nunca acabar / Never-ending Story*. Boulder, CO. Society of Spanish and Spanish-American Studies.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2008) «Alas de libélula *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaite». *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura*. vol. 14. 391-403.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2014) «El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo* de Carmen Martín Gaite». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. 52 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4829233&orden=1&info=link>

GONZÁLEZ COUSO, David. (2020) *El rastro del verano. Itinerarios para leer a Carmen Martín Gaite*. Almería. Procompal Publicaciones.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2023) *Piñor, lugar literario*. Almería. Procompal Publicaciones.

GRACIA, Jordi. (2004) *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona. Anagrama.

JURADO MORALES, José. (2003) *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaite (1925-2000)*. Madrid. Gredos. (Biblioteca Románica Hispánica.-Estudios y Ensayos, 428).

LLUCH VILLALBA, M.^a Ángeles. (2000) *Los cuentos de Carmen Martín Gaite. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*. Pamplona. EUNSA. (Anejos de RILCE, 36).

MAINER, José-Carlos. (1994) *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona. Crítica.

MAINER, José-Carlos (2002) «Clarileño (1950-1957): cultura de estado bajo el franquismo». *Bulletin Hispanique. Hommage à François Lopez*, 2. 941-963.

MAINER, José-Carlos. (2003) *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*. Barcelona. Crítica.

MAINER, José-Carlos. (2005) *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona. Anagrama.

MAÑAS, María del Mar. (2004) «Mis ataduras con Carmen Martín Gaite: Una mirada personal a sus libros de ensayo», *Carmen Martín Gaite*. Alicia Redondo Goicoechea (ed.). Madrid. Ediciones del Orto. 33-52.

MARÍAS, Julián. (1977) «La vegetación del páramo». *La devolución de España*. Julián Marías. Madrid. Espasa-Calpe. 185-191.

MARINA, José Antonio. (1997) «La memoria creadora de Carmen Martín Gaite». *Al encuentro de Carmen Martín Gaite. Homenajes y bibliografía*. Emma Martinell Gifre (coord.). Barcelona. Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona. 18-27.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1976) *El Conde de Guadalhorce, su época y su labor*. Madrid. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1981) *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona. Lumen.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1982) *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona. Destino. (Destinolibro, 176).

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1983) *El cuento de nunca acabar. Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*. Madrid, Trieste.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1985) *El pastel del diablo*. Barcelona. Lumen.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1987) *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1988) *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1993) «El miedo a lo gris». *Aqua pasada. (Artículos, prólogos y discursos)*. Barcelona. Anagrama. 78-87.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1993) *Aqua pasada. (Artículos, prólogos y discursos)*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1994) *La Reina de las Nieves*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2002a) *Cuadernos de todo*. Ed. e intr. María Vittoria Calvi. Pról. Rafael Chirbes. Barcelona. Areté.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2002b) *Pido la palabra*. Pról. José Luis Borau. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2006) *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*. Ed. José Teruel. Madrid. Siruela. (Libros del Tiempo, 225).

MARTINELL GIFRE, Emma. (1996) *El mundo de los objetos de Carmen Martín Gaite*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

MARTINELL GIFRE, Emma. (ed.) (1993) *Carmen Martín Gaite. Semana de Autor*. Madrid. Cultura Hispánica-Instituto de Cooperación Iberoamericana.

MARTINELL GIFRE, Emma. (coord.) (1997) *Al encuentro de Carmen Martín Gaite. Homenajes y bibliografía*. Barcelona. Departamento de Filología Hispánica, Universitat de Barcelona.

MEDINA, Héctor. (1983) «Conversación con Carmen Martín Gaite». *ALEC*, 8. 183-194.

MORÁN, Gregorio. (1998) *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura en el franquismo*. Barcelona. Tusquets.

POPE, Randolph D., Amy Kaminsky y Ruth El Saffar. (1988) «*El cuento de nunca acabar: A Critical Dialogue*». *Revista de Estudios Hispánicos*. 22: 1. 107-134.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia. (Ed.). (2004) *Carmen Martín Gaite*. Madrid. Ediciones del Orto.

ROLÓN-COLLAZO, Lisette. (2002) *Figuraciones. Mujeres en Carmen Martín Gaite, revistas feministas y ¡Hola!* Madrid. Iberoamericana-Vervuert.

RUIZ, Raúl. (1983) «El discurso inacabado», *Quimera*. 33. 54-60.

SERVODIDIO, Mirella y Marcia L. Welles, Marcia L. (Eds.) (1983) *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaite*. Nebraska-Lincoln. University of Nebraska-Society of Spanish and Spanish-American Studies.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo. (1995) ««No sé hablar si no veo unos ojos que me miran»: En torno a la narrativa de Carmen Martín Gaite», *Letras Peninsulares*. 8:1. 39-53.

SULLIVAN, Constance A. (1993) «The Boundary-Crossing Essays of Carmen Martín Gaite», *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*. Ruth-Ellen Boetcher Joeres y Elizabeth Mittman (eds.). Bloomington e Indianapolis. Indiana University Press. 41-56.

CARMEN MARTÍN GAITÉ EN EL ARCHIVO MIGUEL DELIBES

Carmen MORÁN RODRÍGUEZ
Universidad de Valladolid
ORCID: 0000-0002-3074-2414

Resumen:

El artículo expone los documentos relacionados con Carmen Martín Gaite en el Archivo Miguel Delibes, y ofrece un resumen y contextualización de las cartas que la escritora salmantina dirigió al vallisoletano, atendiendo especialmente a la cordialidad que se estableció entre ambos durante el I Coloquio Internacional sobre Novela de Formentor (1959) y a la negativa de Martín Gaite a ser propuesta para la Real Academia.

Palabras clave:

Carmen Martín Gaite. Miguel Delibes. Correspondencia. Correspondencia autores siglo XX. Epistolarios. Cartas. Real Academia Española.

Abstract:

This paper presents the complete list of document related to Carmen Martín Gaite in Miguel Delibes Archive, and provides a summary of every letter from Martín Gaite to Delibes, setting them in their context. We pay special attention to the cordiality that both had during the I International Coloquium on the Novel,

held in Formentor (Bealearic Islands), in 1959, and to Martín Gaite's reasons to refuse being proposed for the Real Academia de la Lengua.

Key Words:

Carmen Martín Gaite. Miguel Delibes. Literary Correspondence. Literary Correspondence 20th Century. Epistolary Exchange. Letters. Real Academia Española.

El Archivo Miguel Delibes constituye un amplio y valioso fondo documental y patrimonial, sumamente provechoso no solo para conocer mejor la personalidad, trayectoria y obra del novelista vallisoletano, sus hábitos de escritura y relaciones en el campo cultural de la época, sino también para profundizar en el conocimiento de otros autores con quienes Delibes mantuvo relaciones profesionales y de amistad. En ese sentido, el rico epistolario del novelista ofrece documentos de enorme interés, aunque, como siempre sucede con esa delicada materia que son los epistolarios, bajo la cautela que imponen no solo el buen juicio (subjetivo y discutible) sino también la legalidad. Así es y así debe ser.

Acerca de la publicación de cartas (problemática legal)

Conviene dedicar unas palabras a la situación actual del legado de Delibes. En noviembre de 2023 la Junta de Castilla y León anunció la firma de un comodato entre la Consejería de Cultura Turismo y Deporte, presidida por Gonzalo Santonja, y los herederos de Miguel Delibes. Mediante dicho comodato se cedia el legado del escritor a la Consejería por un periodo de veinte años. Pasaba así a integrarse en el Archivo General de Castilla y León, situado en el Palacio Licenciado Butrón de Valladolid y dirigido

por Aitana Alba Barba¹. Hasta entonces, la gestión de los manuscritos, documentos y objetos de diversa naturaleza que constituyen el legado había dependido de la Fundación Miguel Delibes. Javier Ortega, que fue en su día director de la institución, expuso el proceso de identificación, ordenación, descripción y catalogación del archivo, así como las particularidades y problemas específicos del mismo (Ortega, 2024).

El objeto que aquí nos ocupa son los materiales relacionados con Carmen Martín Gaite que se encuentran en el Archivo Miguel Delibes. Fundamentalmente, sus cartas dirigidas al autor de *El camino*: nueve, en total. El marco legal y la casuística de las correspondencias es especial. La propiedad material del documento (normalmente, el receptor) no coincide con la propiedad intelectual del mismo (el autor); a la muerte del primero o el segundo, son sus herederos quienes pasan a tener los derechos. Para el caso de la correspondencia entre Miguel Delibes y Carmen Martín Gaite, las cartas de la segunda forman parte del legado del primero, cedido a la Junta de Castilla y León. Correspondía a los herederos de Miguel Delibes y al Archivo General de Castilla y León conceder el permiso de consulta de los materiales, como así hicieron. Dejo aquí constancia de mi sincera gratitud. Sin embargo, dado que la autora de las cartas es Martín Gaite, es a sus herederos a quienes corresponde tomar las decisiones sobre los derechos de publicación. Para solicitar el debido permiso me puse en contacto con el despacho de abogados que ejerce la representación de los herederos (<https://anozabogados.com>). Mi petición era reproducir, concretamente, el texto de AMD, 14, 119, una carta de 1983 en la

¹ Por lo que respecta al legado Carmen Martín Gaite (que no hemos consultado para la elaboración de esta fase de trabajo), este dependía de la Junta de Castilla y León hasta 2023, año en que se firmó un contrato de comodato por veinte años entre la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte y la Universidad de Salamanca. Actualmente el fondo se conserva en el Centro Internacional del Español de la Universidad de Salamanca (CIEUSAL), donde puede también verse una muestra permanente sobre la autora, comisariada por el profesor Daniel Escandell Montiel y el periodista Ignacio Francia.

que Martín Gaite trata de levantar el ánimo decaído de su amigo Miguel y evoca algunos momentos de complicidad compartidos en el I Coloquio de Novela de Formentor, en la primavera de 1959. Sin embargo, no obtuve respuesta a mi petición, razón por la cual no reproduczo los textos de esta ni de las demás cartas, que sí resumiré, pues creo que a pesar de tratarse de un epistolario breve —o para ser más exactos, de la mitad de un epistolario breve—, ofrece un atisbo sugerente de la relación entre los dos escritores, del carácter de ambos y de un posible distanciamiento por un asunto —la negativa de Martín Gaite a ser propuesta como académica de la Lengua— importante para tener una idea cabal de las convicciones personales de la escritora salmantina.

Marta Valsero, que ha expuesto con claridad las cuestiones tocantes a epistolarios tomando como corpus las numerosas correspondencias conservadas en la Fundación Jorge Guillén, realiza una ponderada valoración de los pros y los contras de la consulta y estudio de estos materiales: protección de datos personales como teléfonos, direcciones o números de identidad, de datos médicos y Derecho al honor y la intimidad, tanto del emisor y el receptor como de terceros aludidos. Como Valsero indica al exponer las particularidades de la correspondencia, «[n]o deja de tratarse de un medio de comunicación privado y de carácter íntimo en muchos de los casos» (Valsero, 2017, 61). A esto se añade la eliminación del contexto comunicativo compartido y crucial en la comunicación entre los correspondientes, pero lamentablemente omisa y nunca recuperable al completo en un archivo (Valsero, 2017, 62). ¿Cómo proceder? De nuevo, Valsero nos hace conscientes de la problemática connatural a este tipo de documentos:

[s]iempre da pudor adentrarse en un archivo. En él conservamos pulcas obras literarias, sí, pero también y sobre todo, la cotidianidad de una vida de la que somos testigos indirectos y depositarios de la memoria de unos seres que más allá de ser grandes autores, en algunos casos, son humanos, muy humanos, y pueden llegar a perder su halo de inmortalidad. Por otra parte, un autor que dona su legado es consciente de los riesgos que esto entraña, pero ¿y

los autores de las cartas que estos reciben? ¿Llegan a ser conscientes de que estas pueden salir a la luz pública? (64-65).

Una vez enviada la carta, su autor pierde la capacidad de recuperarla o destruirla (naturalmente, puede pedírsela al receptor, pero sin garantías de que su voluntad vaya a ser satisfecha: sobran los ejemplos). Si la carta o las cartas en cuestión no han sido destruidas y se conservan, es fácil que el resguardo de la intimidad y el deseo de conocimiento de la vida, si no de la obra y el pensamiento de los escritores, entren en conflicto. De nuevo se nos plantea la pregunta: ¿cómo proceder? El artículo de Valsero, que no peca precisamente de indiscreción, y que, como hemos visto, se muestra sumamente consciente del carácter comprometido de la correspondencia, concluye:

Es cierto que su información aislada puede resultar engañosa, entre otras cosas por la manipulación que supone sacarlas del contexto en el que fueron escritas, o pueden no ser el modelo de perfección en cuanto al estilo empleado. Sin embargo, su visión en conjunto completa el mosaico, iluminando las zonas oscuras que puede haber en ellas mostrándose aisladas y mostrando una visión objetiva, a través de las múltiples expresiones subjetivas de las cartas, de una época. Merece la pena correr el riesgo (Valsero, 2017, 64-65).

«Ay, las cartas», exclamaba el poeta Antonio Carvajal en una conferencia magistral (sea aquí el adjetivo calificativo además de epíteto) en la que reflexionaba sobre algunas decisiones que había tenido que tomar al donar su legado o intermediar en la donación de otros. Y a continuación explicaba:

Lo malo de las cartas es que [...] pueden hacer público lo que se quería íntimo, poner en conocimiento de terceros problemas, dudas, situaciones quizá vergonzosas, la miseria cotidiana que nunca se quiso mostrar, miserias que rara vez pueden iluminar el sentido de una obra y sí

apagar el brillo de la imagen de su autor, como lo puede hacer un determinado objeto en un museo (Carvajal, 2015).

Sin embargo, el propio Carvajal, que ha destruido los borradores de sus poemas, por no considerar que el proceso de creación y pulido de la obra añada un conocimiento sobre ella que le apetezca exponer al público dominio, no ha hecho lo mismo con su correspondencia, si bien le ha impuesto algunas precauciones, o, como él prefiere decir, cautelas².

Descripción de los materiales de Carmen Martín Gaite conservados en el Archivo Miguel Delibes

Tras esta somera consideración sobre el tratamiento de las correspondencias privadas en archivos cedidos o donados a partir de dos testimonios (el de Valsero y el de Carvajal) ciertamente juiciosos, paso a examinar la huella de Carmen Martín Gaite en el Archivo Miguel Delibes. Lo que sigue es el listado de los dieciséis documentos relativos a la escritora contenidos en el citado archivo, cuyo catálogo de hecho puede consultarse en línea con una interfaz de uso sencillo:

<https://fondomigueldelibes.fundacionmigueldelibes.es/index.php>

Sigo el orden en el que aparecen los documentos cuando se busca «Carmen Martín Gaite» en el buscador del Archivo Miguel Delibes. Cito entrecomillada la descripción del documento que figura en el archivo.

Signatura AMD, 143, 54. «Conferencia de Carmen Martín Gaite en “Encuentro con Miguel Delibes”». Casete de audio con la

² «Primera, que no se publique nada hasta pasados veinticinco años de mi muerte; segunda, que si alguien aparece directamente nombrado o es fácilmente identificable, no se publique hasta pasados otros veinticinco años de la muerte del aludido si me sobreviviere». Agradezco a Antonio Carvajal el permiso para citar su texto, inédito hasta la fecha, y a Marta Valsero su amabilidad al facilitármelo. El criterio de Carvajal y el periodo que él establece (veinticinco años a partir de la muerte de los implicados o aludidos en la correspondencia) es estrictamente personal, desde luego, pero parece un modelo sensato.

conferencia «Sexo y dinero en *Cinco horas con Mario*». Fecha: 26/5/1992.

AMD, 7, 176. «Carta de Carmen Martín Gaite a Miguel Delibes Setién». La descripción del catálogo reza: «Agradecimiento por el envío de un recorte de prensa. / Felicitación por la consecución del Premio de la Crítica». Fecha: 7/6/1963.³

AMD, 23, 162. «Pésame de Carmen Martín Gaite por la muerte de Ángeles de Castro». El descriptor localiza la nota en Madrid y la fecha el 9 de diciembre de 1974. Fecha: 1/12/1974.

AMD, 23, 161. «Pésame de Carmen Martín Gaite por la muerte de Ángeles de Castro». El descriptor localiza la nota en Madrid y la fecha el 1 de diciembre de 1974. Fecha: 9/12/1974.

AMD, 15, 186. «Carta de Carmen Martín Gaite a Miguel Delibes Setién, sobre recuerdos y emociones». Fecha: 21/4/1993.

AMD, 93, 71. «Nota manuscrita sobre la muerte de Carmen Martín Gaite para la Agencia EFE». Fecha: julio 2000.

AMD, 112, 1.121. «Felicitación de Carmen Martín Gaite a Miguel Delibes Setién por el Premio Miguel de Cervantes». Fecha: 13/12/1993.

AMD, 124, 143. «Miguel Delibes Setién y Carmen Martín Gaite. Fotógrafa Henar Sastre». Fecha: 1995 aprox. Se trata de una hermosa fotografía de los dos escritores realizada por la fotoperiodista Henar Sastre, vinculada a *El Norte de Castilla* desde 1988 hasta su jubilación, y Premio Nacional de fotografía. La imagen capta el abrazo de Delibes y Martín Gaite transmitiendo el cariño directo de esta, y la reciprocidad, quizá algo más retraída, del vallisoletano.

AMD, 104, 1.167. «Felicitación de Carmen Martín Gaite a Miguel Delibes Setién por su ingreso en la Academia». Fecha: 14/2/1973.

AMD, 5, 97. «Carta de Carmen Martín Gaite a Miguel Delibes Setién, sobre el encuentro en Formentor (Islas Baleares)». Fecha: 8/6/1959.

³ Incluyo el descriptor de contenido únicamente cuando añade alguna información al título del documento; si simplemente repite la información de este, la omito.

AMD, 14, 119. «Carta de Carmen Martín Gaite a Miguel Delibes Setién, recordando su amistad y momentos vividos». Fecha: 29/4/1986.

AMD, 16, 53. «Carta de Carmen Martín Gaite a Miguel Delibes Setién, sobre su negativa a formar parte de la Real Academia Española». 6/7/1996.

AMD, 163, 32⁴. «Artículo mecanografiado de Carmen Martín Gaite titulado “Sexo y dinero en *Cinco horas con Mario*”». La descripción especifica que fue donación de Ramón García Domínguez. El mecanoscrito consta de veinticinco páginas con algunas correcciones y anotaciones manuscritas de dos manos diferentes (ninguna de las cuales es de Miguel Delibes, una posiblemente de Martín Gaite), y con la firma y la fecha («26 mayo 1992») añadidas por la autora de su puño y letra, al final. Fecha: 26/5/1992.

AMD, 123, 125. «Miguel Delibes Setién en barco con José María Espinás Massip, Carmen Martín Gaite, los hermanos Juan y Luis Goytisolo Gay, Mercedes Salisachs Roviralta, José Luis Castillo-Puche y Moreno y Jorge Cela Trulock». Se trata de una fotografía en blanco y negro. Además, se anota que el reverso de la fotografía contiene anotaciones manuscritas. El descriptor indica la fecha aproximada de 1959 y la localización en Cabo de Formentor (Islas Baleares).

AMD, 123, 126. «Miguel Delibes Setién en barco con Maurice-Edgar Coindreau, Florence Malraux, Alain Robbe-Grillet, Italo Giovanni Calvino Mameli, José Sole Vidal, José María Espinás Massip, Carmen Martín Gaite, los hermanos Juan y Luis Goytisolo Gay, Mercedes Salisachs Roviralta, José Luis Castillo-Puche y Moreno y Jorge Cela Trulock». Fotografía en blanco y negro. De nuevo el descriptor del catálogo indica la fecha aproximada de 1959 y localiza la instantánea en Cabo Formentor. También en este caso el reverso de la fotografía contiene anotaciones manuscritas.

⁴ La signatura hace referencia al fondo (AMD, es decir, Archivo Miguel Delibes), número de caja y número de expediente.

AMD, 164, 52. «Boletín informativo de la Fundación Juan March con motivo del ciclo de conferencias del encuentro para homenajear a Miguel Delibes por el Premio Nacional de las Letras Españolas». Fecha: octubre de 1992.

Tras la consulta y lectura de estos documentos⁵, expondré sus contenidos fundamentales, contextualizándolos.

Cronológicamente, los documentos van desde el 8 de junio de 1959 (AMD, 5, 97, carta dirigida a Miguel Delibes y su esposa Ángeles tras su convivencia con ellos y otros escritores en Formentor, y que es con seguridad la misiva que inaugura la relación epistolar entre los dos autores) hasta julio del año 2000, cuando Delibes redacta una nota a la muerte de Carmen para la Agencia EFE (AMD, 93, 71). La última carta dirigida por Martín Gaite al autor de *El camino* es AMD, 16, 53, fechada el 6 de julio de 1996, y se trata, como veremos, de una carta espinosa y con un punto de amargura, pero que apela, pese a todo, al entendimiento entre los dos amigos.

Es posible agrupar temáticamente algunos de los documentos. Así, por ejemplo, AMD, 7, 176, AMD, 112, 1.121 y AMD, 104, 1.167 serían notas manuscritas de felicitación de Martín Gaite a Delibes, mientras que AMD, 163, 32, AMD, 164, 52 y AMD, 143, 54 son documentos relativos a la conferencia de la autora salmantina «Sexo y dinero en *Cinco horas con Mario*» (respectivamente, el texto mecanografiado de la conferencia, con anotaciones de dos manos, el boletín informativo de la Fundación Juan March donde se publicó noticia de la conferencia, y una casete de audio con la grabación de la misma, de casi una hora de duración). Por otra parte, AMD, 93, 71 no es un documento de Carmen Martín Gaite, sino sobre ella: una breve nota manuscrita de Delibes a su muerte, con un añadido de otra mano indicando que se dirige a la Agencia EFE y fechándola en julio de 2000 (como sabemos, Carmen murió el día 23).

⁵ Deseo expresar mi gratitud al personal del Archivo General de Castilla y León y muy especialmente a su Directora, Aitana Alba Barba, ejemplar en el desempeño de su labor.

Incluso en las breves misivas de felicitación –por el ingreso en la Academia (AMD 104, 1.167) o por el Premio Cervantes (AMD 112, 1.121)– el tono vivaz de Martín Gaite rehúye los tópicos y se las arregla para esbozar los rasgos de carácter de su amigo que más se oponen a la vanidad de los reconocimientos.

La existencia de dos documentos (AMD, 23, 161 y AMD, 23, 162) identificados como «Pésame de Carmen Martín Gaite por la muerte de Ángeles de Castro» merece un comentario, pues revela hasta qué punto la relación entre los dos escritores desbordaba la mera cortesía para adentrarse en el terreno del afecto y el entendimiento mutuos. El 1 de diciembre la escritora le dirige una breve carta desolada tras conocer, a través de una entrevista al autor publicada en *ABC*⁶, la noticia del fallecimiento de Ángeles (que había tenido lugar el día 22 de noviembre), noticia que la sume en la consternación porque, según afirma, en su último encuentro no había supuesto la gravedad del mal. Martín Gaite le brinda a Delibes su amistad, ofreciéndose a visitarle si él tiene ánimo para ello. Aunque no tenemos la respuesta del escritor, es muy llamativo que apenas ocho días después de su primera carta de pésame, Martín Gaite le escriba de nuevo; el texto de su carta evidencia que ha habido respuesta; en el estado en el que se encontraba Delibes mucho debió de apreciar las líneas de su amiga si le contestó, como parece, a vuelta de correo, y expresando abiertamente su abatimiento. En su segunda nota, Martín Gaite reitera su ofrecimiento, señalando que acaso este le sea más útil para el tiempo venidero, cuando otros amigos más íntimos tal vez crean sosegada la angustia o suavizada la tristeza.

Un grupo relevante lo forman los documentos relacionados con el I Coloquio Internacional de Novela celebrado en Formentor entre el 26 y el 28 de mayo de 1959: AMD, 123, 125, AMD, 123, 126, AMD, 5, 97 y AMD, 14, 119. Cronológicamente los documentos más antiguos son AMD 123,

⁶ Se trata sin duda del texto «Vedado de caza», publicado en *ABC* el domingo 24 de noviembre de 1974, a los dos días del fallecimiento de Ángeles de Castro. No se encuentra entre los documentos del Archivo Miguel Delibes. Es posible obtenerlo, previo pago, a través de la Hemeroteca digital del *ABC* (<https://www.abc.es/archivo/periodicos>).

125 y AMD, 123, 126 dos fotografías de varios de los participantes tomadas en un barco (los nombres de los retratados están consignados en el título de los documentos, y en las anotaciones manuscritas de Delibes que aparecen en el anverso de cada una de las fotos). AMD 5, 97 es una breve carta manuscrita, fechada en Madrid el 8 de junio (con absoluta certeza de 1959). Es la carta que inaugura la relación epistolar entre ambos autores. En ella, Carmen se dirige al novelista y su esposa, Ángeles de Castro, a quienes confía las intensas emociones suscitadas por la convivencia en Formentor, y especialmente la comprensión y profunda cordialidad que ha sentido de parte del matrimonio, a quienes hace llegar su gratitud y su cariño. La concisión de la carta no aminora, antes bien intensifica, la sinceridad de su tono. Muy posterior es AMD, 14, 119, fechada el 29 de abril de 1983. A lo largo de sus dos páginas, Martín Gaite trata de animar a su amigo (que, bien en algún encuentro de ambos, bien por carta o a través de una llamada telefónica, parece haberle transmitido un ánimo sombrío). Alude en ella a un libro suyo que Delibes habría leído poco antes y que le habría distraído temporalmente de su tristeza (probablemente se trate del ensayo *El cuento de nunca acabar (notas sobre la narración, el amor y la mentira)*, aparecido en ese mismo año. Además de reiterar la honda afinidad entre ambos, Martín Gaite recuerda los días pasados junto al escritor y su esposa en Formentor: el pintoresco atuendo de este (quien al parecer bajaba a la playa llevando corbata y playeras) y el escepticismo socarrón con el que, cómplices, los tres –Ángeles, Miguel y Carmen– comentaban las excentricidades de algunos otros asistentes al Coloquio, particularmente de las parejas formadas por Alain Robbe-Grillet y su mujer (se refiere a la también escritora Catherine Robbe-Grillet, que firmó sus obras como Jean de Berg y Jeanne de Berg) y Juan Goytisolo y Monique Lange (es digno de mención que Martín Gaite cita a esta última, mientras que a él alude únicamente como amante de Lange). Un apunte que debe hacerse es que en su remembranza de Formentor, la escritora parece sufrir un pequeño lapsus de memoria, pues identifica el año como el mismo en que se premió a Juan García Hortelano. Sin embargo, fue en 1961 cuando este obtuvo el Premio Formentor en

su primera edición con su novela *Tormenta de verano*⁷, y no hay constancia de que Delibes asistiese a los encuentros de la isla balear en ocasiones posteriores a aquella primera de 1959, cuando tan grata impresión causó en Carmen Martín Gaite. La carta agradece, además, el trato recibido siempre de Delibes –por valorarla como escritora, y no como esposa de otro escritor–, e insiste finalmente en su cariño y amistad hacia Delibes, quien, por lo que se deduce de las afectuosas palabras de Martín Gaite, debía de estar atravesando una fuerte crisis melancólica.

AMD, 7, 176 es una nota sumamente breve, fechada el 7 de junio [de 1963], en la que Martín Gaite agradece a Delibes el envío de un recorte de prensa (no me ha sido posible localizar cuál) y aprovecha para darle la enhorabuena por el Premio Nacional de la Crítica concedido a *Las ratas* en ese mismo año⁸. A pesar de su brevedad, AMD, 1, 186, fechada el 21 de abril de 1993, presenta cierto interés, ya que en ella, además de invocar de nuevo los recuerdos compartidos sobre tiempos más gratos como bálsamo para la soledad, se menciona el envío de dos libros, *Caro Michele*, de Natalia Ginzburg, traducido por Carmen Martín Gaite para Lumen en 1989⁹ y *Agua pasada*, de la propia Martín Gaite

⁷ En su día, Castellet hizo en *Ínsula* una crónica de aquel *I Coloquio Internacional de Novela* (Castellet, 1959); posteriormente, Valls ha completado los debates acaecidos en el encuentro y los ha contextualizado en el mapa de las relaciones entre la narrativa española y en otras lenguas (Valls, 2009). Encinar, por su parte, explica la cronología del *Coloquio* y la idea de lanzar un premio, que en la segunda edición del encuentro, celebrada en 1960, se resolvería con el acuerdo de convocar, al año siguiente, dos galardones, el Premio Internacional de Literatura, para autores de trayectoria ya reconocida, y el Premio Formentor, orientado hacia el lanzamiento de un escritor menos conocido (Encinar, 2009, 269-270).

⁸ A pesar de que a menudo el Premio de la Crítica a *Las ratas* se localiza en 1962, este es el año en el que se publicó la novela, pero el galardón se concede a año vencido, y por lo tanto se le otorgó en 1963.

⁹ La primera edición de *Querido Miguel* en español había aparecido en Buenos Aires, en la editorial Fausto, en 1974; en aquella ocasión la traducción corrió a cargo de Marcela Milano. El manuscrito de la traducción de Carmen Martín Gaite se encuentra en la Biblioteca Digital de Castilla y León; aunque su acceso está restringido puede consultarse aquí la ficha:

(1993, colección de artículos, prólogos y ensayos breves que incluía, como sabemos, «Sexo y dinero en *Cinco horas con Mario*»). Además, la escritora invita a Delibes a pasar unos días con Anita (Ana Martín Gaite) y ella en El Boalo –invitación que, hasta donde sabemos, el vallisoletano no secundó–.

Pese a que el conjunto de cartas es pequeño, la relación entre Miguel Delibes y Carmen Martín Gaite fue cercana, como prueban las alusiones a visitas y llamadas (en AMD, 104, 1.167 y AMD, 14, 119).

La última carta, desde el punto de vista cronológico, es también la única escrita a máquina, y la única en la que asoma un desencuentro, mitigado por la confianza de Carmen en Miguel y el seguro aprecio que le profesaba (pero, con todo, un tono acerbo). Se trata, como ya adelanté, del documento identificado con la firma AMD 16, 53, «Carta de Carmen Martín Gaite a Miguel Delibes Setién, sobre su negativa a formar parte de la Real Academia Española», fechada el 6 de julio de 1996. Es la única vez que Carmen abandona la costumbre de escribir a mano a su amigo, y se decanta por la máquina de escribir. Parece ser, también, la última carta que dirige a Delibes –al menos si nos atenemos a lo conservado en el AMD. En ella, Carmen Martín Gaite expone la situación: una tercera persona le ha contado que Delibes habría sugerido nombrar académica de la RAE a la escritora sin consultarla para así evitar que, como había hecho en ocasiones anteriores, se negase. En la carta se entreciñan las palabras que esa tercera persona –cuyo nombre omito— atribuyó a Delibes al contarle el episodio a Martín Gaite, y que resultan poco creíbles en boca del novelista, a poco que se conozcan el perfil y el idiolecto, incluso en el registro oral, de la persona. Tras exponer la situación, Carmen Martín Gaite declina decidir sobre la veracidad del testimonio, pero ruega a Delibes, apelando a la mutua amistad, aunque en términos tajantes, que se deje de especular con su posible nombramiento como académica. Asegura no haber contado nunca a nadie que ya anteriormente la institución la había

<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=24803>. En su carta a Delibes, la escritora cita el título del libro en su forma original italiana.

tanteado acerca de su posible ingreso, y argumenta que no desea pertenecer a ninguna corporación que pueda distraerla de la escritura, que está segura de que no desempeñaría el cargo adecuadamente, y que no le parece que aceptar aporte nada a la causa de las mujeres en la cultura (un tercer argumento en el que apela especialmente a la comprensión de Delibes, cuyo respeto a ella como escritora sin paternalismos machistas ya había elogiado en AMD, 14, 19). Los últimos párrafos reiteran la negativa en términos muy duros y solicitan, en nombre de la amistad (reiterada también), que Delibes se encargue de que se deje de usar el nombre de Carmen Martín Gaite en las quinielas de la RAE. Tras el amargo trago de estas dos páginas, en la despedida mecanografiada prevalece el cariño, y además la autora añade, bajo su firma manuscrita (con el familiar Carmiña que habitualmente usaba) unas líneas también manuscritas, invitando a Delibes a El Boalo, ya en un tono mucho más relajado y desenfadado.

¿Supuso esta carta un enfriamiento de las relaciones entre Carmen Martín Gaite y Delibes? Lo cierto es que no hay más misivas en el Archivo consultado, pero eso no significa necesariamente un distanciamiento. Con sus afectuosas líneas manuscritas y su invitación a la casa de la sierra madrileña, la autora da por finiquitado el tema, pero con toda seguridad Delibes tuvo que responder. Si lo hizo por carta, consultar el Legado Martín Gaite en la Universidad de Salamanca tal vez nos permita encontrar una respuesta escrita, pero es muy posible que ante un conflicto como el que atestigua AMD, 16, 53, el teléfono supusiese una vía más directa y segura para zanjar el malentendido –una que no deja huella y no nos permite conocer con detalle la solución. Un epistolario no es nunca un panorama completo de una relación, y medio epistolario lo es menos todavía. Como dice Antonio Carvajal: ay, las cartas.

Epílogo

Sí, las correspondencias privadas de los escritores son íntimas y exigen del investigador delicadeza y prudencia. En ocasiones no aportan ningún conocimiento que enriquezca la lectura de las obras, es cierto, pero alumbran la vida de los escritores, que también interesa a los lectores. La biografía de autor es un género que, tras una endémica carestía en nuestras letras, goza de excelente salud, y valga como ejemplo la extraordinaria reconstrucción de la (tremebunda) vida de Rosa Chacel publicada recientemente por Anna Caballé (2025), y en la que la correspondencia familiar, durísima, desempeña un papel fundamental¹⁰. Por otra parte, algunas cartas iluminan la postura pública de un autor sobre su papel en la sociedad literaria, y sobre sus relaciones con el campo cultural de su tiempo. La última que he comentado, aunque embarazosa, es precisamente una de ellas. Sin duda, poder reproducir las palabras de su autora en lugar de mi glosa ayudaría a despejar las dudas y las nubosidades variables.

Bibliografía

CABALLÉ, Anna. (2025) *Íntima Atlántida. Vida de Rosa Chacel*. Barcelona. Taurus.

CARVAJAL MILENA, Antonio. (2015) «Reflexiones de un donador de archivos». Conferencia de clausura del I Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos «La creación literaria a través de los archivos personales», celebrado en Valladolid los días 11 y 12 de febrero de 2015. Texto inédito facilitado por el autor y por Marta Valsero (Fundación Jorge Guillén).

CASTELLET, José María. (1959) «El primer Coloquio Internacional sobre Novela». *Ínsula*. 152-153. 19 y 32.

ENCINAR, Ángeles. (2009) «El I Coloquio Internacional sobre Novela y las dos primeras novelas ganadoras del Premio Formentor».

¹⁰ Véanse al respecto las *Cartas familiares* de Rosa Chacel, al cuidado de Miguel Olmos (2025).

1959: *De Collioure a Formentor*. Carme Riera y María Payeras (eds.). Madrid. Visor. 264-284. https://www.cervantesvirtual.com/obrador/visor/el-i-coloquio-internacional-sobre-novela-y-las-dos-primeras-novelas-ganadoras-del-premio-formentor-986390/html/f32e5ecb-4a48-45f7-be81-5c5b9c344397_2.html

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN. (2023) «La Consejería de Cultura, Turismo y Deporte y la familia Delibes acuerdan la cesión del legado del escritor para su custodia y exhibición en el Palacio del Licenciado Butrón de Valladolid». Comunicación. <https://comunicacion.jcyl.es/web/jcyl/Comunicacion/es/Plantilla100D/etalle/1281372051501/NotaPrensa/1285336053750/Comunicacion>

OLMOS, Miguel. (ed.) (2025) *Rosa Chacel. Cartas familiares*. Valladolid. Fundación Jorge Guillén.

ORTEGA ÁLVAREZ, Javier. (2024) «La construcción del Archivo Miguel Delibes». *Revista General de Información y Documentación*. 34.2. 279-290.

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. (s.f.) «Legado Carmen Martín Gaite». <https://sac.usal.es/legado-carmen-martin-gaite/>

VALLS, Fernando. (2009) «El I Coloquio Internacional de Novela (Formentor, 1959), sus antecedentes y repercusiones en la narrativa española», *1959: de Collioure a Formentor*. Carme Riera y María Payeras (eds.). Madrid. 319-343.

VALSERO, Marta. (2017) «A vuelta de correo. La correspondencia en el Archivo Fundación Jorge Guillén». *AIEMH. Revista de la Asociación Internacional para el Estudio de Manuscritos Hispánicos*. 3. 51-65.

Laura Paz Fentanes

El vínculo entre Carmen Martín Gaite y José Ángel Valente: el Premio Príncipe de Asturias, las cartas y las dedicatorias

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CI-4, 2025, 413-432

<https://doi.org/10.55422/bbmp.1058>

EL VÍNCULO ENTRE CARMEN MARTÍN GAITE Y JOSÉ ÁNGEL VALENTE: EL PREMIO PRÍNCIPE DE ASTURIAS, LAS CARTAS Y LAS DEDICATORIAS

Laura PAZ FENTANES

Universidade de Santiago de Compostela

ORCID: 0009-0004-7328-7150

Resumen:

En este artículo se expone el tipo de vínculo que mantuvieron la escritora Carmen Martín Gaite y el poeta José Ángel Valente a través de su epistolario y dedicatorias. Para completar la visión que se ofrece se traza previamente una relación de puntos en común en sus vidas y obras, así como de aquellos otros elementos literarios en los que difirieron. Se presta especial atención a la entrega del Premio Príncipe de Asturias 1988, que les concedieron a los dos *ex aequo*.

Palabras clave:

Carmen Martín Gaite. Dedicatorias. Epistolario. José Ángel Valente. Relación.

Abstract:

This article exposes the type of bond that the writer Carmen Martín Gaite and the poet José Ángel Valente maintained through their letters and dedications. To complete the vision offered, a list of common points in their lives and works is previously drawn, as well as those other literary elements in which they differed. Special

attention is paid to the presentation of the 1988 Prince of Asturias Award, which was awarded to the two *ex aequo*.

Key Words:

Carmen Martín Gaite. Dedications. Epistolary. José Ángel Valente. Relationship.

Carmen Martín Gaite (Salamanca, 1925 - Madrid, 2000) y José Ángel Valente (Ourense, 1929 - Ginebra, 2000) comparten un punto de partida común social encarnado en las vivencias de posguerra, lo que se ve reflejado en el interés de ambos por la intrahistoria de esta etapa, así como en sus propias obras, lo que se podrá comprobar en este artículo. Pese a ello, los autores entran en contacto epistolar gracias a la relación de amistad existente entre sus hijas, Marta Sánchez Martín y Lucila Valente Palomo. A partir de este contacto inicial y tras serle otorgado el Premio Príncipe de Asturias a ambos el mismo año se da una serie de coincidencias que permite trazar un repaso por su vínculo gracias, en parte, a la conservación de las dedicatorias y las cartas enviadas por Carmen Martín Gaite al gallego en la «Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética» de la Universidad de Santiago de Compostela¹.

Cultivo de la poesía y la narrativa breve: algunas diferencias literarias

Antes de adentrarse en la relación entre los autores deben apuntarse aquí algunas de las diferencias más notorias en sus trayectorias literarias. En lo que a poesía se refiere, José Ángel Valente inició su carrera literaria con el poemario *A modo de esperanza* en 1955, con el que ganó el Premio Adonáis 1954, y

¹ A su director, Claudio Rodríguez Fer, y a Lucila Valente Palomo les agradezco su ayuda y guía en este trabajo, que se ha visto enormemente enriquecido por su conocimiento directo de Valente y de su relación con Martín Gaite. Agradecimiento que hago extensible a Anxo Quintela, quien me ayudó a localizar la entrevista de Ana María Martín Gaite a propósito de la relación de los autores, que se transcribe parcialmente en este artículo.

posteriormente publicó una veintena de poemarios. Por su parte, Martín Gaite se inició públicamente en el ámbito poético en 1973 con *A rachas*, poemario que fue ampliando en los volúmenes sucesivos: *Después de todo. Poesía a rachas* (1993) y *Poemas* (2001, publicación póstuma).

De igual modo, aunque inversamente, en el campo de la narrativa es Martín Gaite quien no solo se inicia antes que Valente, sino que también tiene una mayor producción. Aunque la autora ha escrito novelas extensas y cortas, aquí solo se presta atención a sus relatos y sus ensayos, ya que son los géneros que abordó Valente. Por lo tanto, son los únicos con los que se puede trazar alguna comparación entre los autores.

José Ángel Valente escribió tres obras narrativas compuestas por distintos cuentos: *Número trece* (1971), *El fin de la edad de plata* (1973) y *Nueve enunciaciones* (1982)². Carmen Martín Gaite publicó *El balneario* (1955) (compuesta por la novela corta homónima, pero también por tres relatos más), *Las ataduras* (1960) y *Dos relatos fantásticos* (1986)³. En 1978, cuando reunió sus cuentos, ella misma sintetizó el contenido de su narrativa en el prólogo:

(...) el tema de la rutina, el de la oposición entre pueblo y ciudad, el de las primeras decepciones infantiles, el de la incomunicación, el del desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, el del miedo a la libertad. Todos ellos pertenecen a campos muy próximos y remiten, en definitiva, al eterno problema del sufrimiento humano, despedazado y perdido en el seno de una sociedad que le es hostil y en la que, por otra parte, se ve obligado a insertarse (Martín Gaite, 2015, 10-11).

Como puede observarse, la obra narrativa de Valente es más tardía que la de Martín Gaite. Con todo, en este ámbito también se puede trazar un paralelismo entre la carrera literaria de

² Para el estudio de la obra narrativa de Valente, véase Fernández Rodríguez (2001).

³ Para una relación cronológica detallada de la obra de Carmen Martín Gaite, véase González Couso (2024).

ambos autores, ya que si bien Valente se inició en 1955 con un poemario ganador el año anterior del Premio Adonáis, Martín Gaite se estrenó como narradora en 1955 y obtuvo también un galardón el año anterior, el del Café Gijón⁴.

En el género ensayístico, Carmen Martín Gaite publicó nueve libros entre 1970 y 1994: *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* (1970), *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972), *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973), *El conde de Guadalhorce, su época y su labor* (1977), *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)* (1983), *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* (1987), *Agua pasada (Artículos, prólogos y discursos)* (1993) y *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa* (1994)⁵. Valente recogió algunos de sus ensayos en formato libro en dos ocasiones, ambas casi coincidentes en el tiempo con la primera y la última publicación de Martín Gaite en este campo literario⁶. Sin embargo, el grueso de la producción ensayística de Valente se encontraba dispersa en la prensa, de la que fue un habitual en la época desde la década de los 40, antes de publicar su primer poemario, hasta el año de su fallecimiento⁷.

⁴ Cabe destacar otro paralelismo en la nómina de distinciones de ambos autores, ya que fueron condecorados con el Premio Nacional de Literatura de España. La primera en conseguirlo fue Martín Gaite, el 21 de noviembre de 1984, en la modalidad de literatura infantil y juvenil (Jurado Morales, 2003, 258); mientras que a José Ángel Valente se lo otorgan en el año 1993 en la categoría de poesía. En cuanto al Premio Príncipe de Asturias otorgado a ambos *ex aequo* se profundiza más adelante.

⁵ Póstumamente, en el año 2002, se han publicado *Pido la palabra* y *Cuadernos de todo*.

⁶ *Las palabras de la tribu* (1971) y *Variaciones sobre el pájaro y la red*, precedido de *La piedra y el centro* (1991). Sobre esta última, *La piedra y el centro*, se vuelve más adelante a propósito de las cartas de Martín Gaite a Valente, en una de las cuales menciona una edición previa que hubo de esta obra en solitario. Póstumamente se han publicado *Elogio del calígrafo: ensayos sobre arte* (2002) y *La experiencia abisal* (2004).

⁷ Sus ensayos han sido recopilados por Rodríguez Fer en el segundo tomo de *Obras completas* (2008) de Valente, editado por Sánchez Robayna y con introducción del director de la cátedra universitaria.

Los puntos en común

Pese a las evidentes diferencias, existen varios puntos en común entre los autores que permiten establecer unos nexos, como ya se ha indicado. Por orden de enunciación, los que aquí se exponen son: la intrahistoria de la posguerra común, los orígenes gallegos, el interés por Santa Teresa de Jesús y, ya en el ámbito estrictamente literario, el oficio de traductor, la dramaturgia y el rechazo de la concepción generacional.

La posguerra

Tanto Martín Gaite como Valente compartieron su interés por la intrahistoria de la posguerra, lo que se ve reflejado en sus obras. Además de los temas enunciados por la propia Carmen Martín Gaite en el prólogo a sus *Cuentos completos*, el personal investigador ha analizado varias de sus creaciones narrativas como testimonios literarios de la época de posguerra, donde predominan los «(...) personajes anodinos y rutinarios enfrentados a injusticias sociales en un tiempo adormecido. Unos cuentos grisáceos como el periodo de España que los vio por primera vez. Unos cuentos testimoniales» (Jurado Morales, 2002, 81).

De igual modo, en la de Valente se aprecia que

La muerte o la ausencia como recordatorio continuo del origen sangriento de la historia de la posguerra favorece que algunos relatos se definan a partir de ella. Así ocurre con «El vampiro» (...) y también con «Fuego-Lolita-mi-capitán». Ese mismo ambiente se presenta en la poesía, en casos como «Ahora tanto muerto irrumpé...», que, alejado del sentido testimonial, revela, sin embargo, la imagen de los cadáveres como entidad gravitante sobre la conciencia del poeta, herencia de la infancia (...).

En definitiva, podemos concluir que la mirada a la infancia y a sus circunstancias se realiza tanto en temas como en formas, de un modo muy similar en la prosa y en la poesía (Fernández Rodríguez, 2001, 309-310).

Galicia

Además de las vivencias de posguerra, los autores crecieron en espacios muy próximos. José Ángel Valente se crio en el Ourense de posguerra hasta que emprendió sus estudios universitarios en Santiago de Compostela. En su provincia natal conoció a quienes serían algunos de sus grandes amigos, como Julio López Cid o Antón Risco, hijo de Vicente Risco, entre otros. Ourense está presente en su obra y sus ensayos, al igual que la propia Galicia y la lengua gallega, siendo el ejemplo más destacado su poemario gallego *Cántigas de alén* (1989, previamente, en 1981, se publicó *Sete cántigas de alén*)⁸.

Por su parte, Carmen Martín Gaite pese a haber nacido en Salamanca estuvo fuertemente vinculada a Galicia. Al igual que en el caso de Valente, las vivencias juveniles en Galicia de Martín Gaite tienen su repercusión en su obra, tal y como explica González Couso:

Aínda que a paisaxe deste lugar [San Lorenzo de Piñor], ao que acudía quen sería unha recoñecida novelista, cada verán coa súa familia durante os anos de infancia e primeira xuventude está presente dalgún xeito en boa parte da súa obra, o certo é que hai un núcleo de textos que podemos denominar novelas galegas, de acordo co ambiente común que as agrupa. Este conxunto estaría formado por *Las ataduras* (1959), *Retabilas* (1974), *El pastel del diablo* (1985) e *La Reina de las Nieves* (1994) (2010, 47).

Si bien en el caso de Valente se puede identificar una poesía no solo en lengua gallega, sino también con un origen tradicional gallego, en la narrativa de Martín Gaite se identifica claramente este sustrato de la Galicia que ella conoció y vivió:

Las experiencias allí [San Lorenzo de Piñor] vividas durante los meses de verano hasta los años 60 han

⁸ Para la biografía de Valente en Galicia, véase Rodríguez Fer (2012, 13-168).

conformado una materia que aúna realidad y ficción, vida y literatura [...].

[...].

Las tramas de las tres narraciones de localización íntegra en este lugar, *Las ataduras*, *Retablos* y *El pastel del diablo*, transcurren en el territorio comprendido entre Ousande, el monte Ervedelo y el monte de Santa Ladaíña (González Couso, 2020, 75 y 77).

Cabe destacar aquí la participación de Martín Gaite en *Ocho siglos de poesía gallega: antología bilingüe* (1972), volumen que prologó y se ocupó de la selección junto con Andrés Ruiz Tarazona. En concreto, la autora se encargó de la selección y traducción de los poemas de la primera parte, esto es, hasta el siglo XV. En el prólogo, Martín Gaite traza un recorrido por la historia de Galicia y la literatura gallega, lo que refleja no solo su vínculo con este lugar, sino también sus conocimientos sobre él (Martín Gaite, 1972, 7-25).

Teresa de Jesús

Martín Gaite y Valente compartieron su interés por santa Teresa de Jesús. Por un lado, para Martín Gaite, la mística fue una de las más importantes escritoras en lengua castellana (Martín Gaite, 1986), a quien hizo protagonista de su conferencia «El punto de vista femenino en la literatura española (II): Buscando el modo»⁹. Además, la salmantina fue la guionista de la película y la serie *Teresa de Jesús* (1984) de RTVE¹⁰. En adición, la autora cita a Teresa de Jesús y la hace partícipe en su discurso en el premio que compartió con José Ángel Valente y sobre el que se volverá más adelante.

Por su parte, Valente cita a la religiosa en numerosísimos ensayos, como «Eros y fruición divina» (2008, 209-296), «Teresa

⁹ Puede escucharse a Martín Gaite pronunciando esta conferencia en <<https://canal.march.es/es/coleccion/punto-vista-femenino-literatura-espanola-ii-buscando-modo-19779>>.

¹⁰ La serie puede verse en RTVE Play <<https://www.rtve.es/play/videos/teresa-de-jesus/>>.

“in capella Cornaro”» (2008, 296-300), «Juan de la Cruz, el humilde del sin sentido» (2008, 307-310), «Ensayo sobre Miguel de Molinos» (2008, 317-337), «Una nota sobre relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo XVII» (2008, 349-364), «Sobre el lenguaje de los místicos» (2008, 371-385), «“Verbum absconditum”» (2008, 396-402), «Juan de la Cruz: umbral de un centenario» (2008, 410-414), «Escatología y gloria de la carne» (2008, 414-422), «Breve historia de una edición» (2008, 434-447), «La lengua de los pájaros» (2008, 514-535), «Formas de lectura y dinámica de la tradición» (2008, 703-712), «La nada» (2008, 732-735), «Azorín y el cine» (2008, 781-785), «El premio Cervantes: una flor en el aire» (2008, 1299-1301), «Rosalía de Castro o el deslumbramiento» (2008, 1339-1342), «Juan Gelman: aire y ángeles» (2008, 1383-1386), «Breve memoria personal» (2008, 1501-1502), «Presencia de Juan de la Cruz» (2008, 1555-1557) y, finalmente, «Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu» (2008, 284-290), que es quizás el artículo en el que el autor mejor condensa su visión de la santa.

En cualquier caso, este interés compartido reaparecerá nuevamente con motivo de una de las dedicatorias conservadas en uno de los libros de Carmen Martín Gaite que se custodia en la biblioteca personal de Valente.

Traducción, dramaturgia y generación

De vuelta al ámbito literario, tanto Martín Gaite como Valente dedicaron gran parte de su afición por la literatura a la traducción de poemas al español¹¹. Por un lado,

Es notorio [...] el interés de Martín Gaite en las traducciones que realiza del inglés (de Eva Figes, Virginia Woolf, Emily y Charlott Brontë, Williams Charles William, C. S. Lewis, Felipe Alfau y George MacDonald, entre otros); del francés (de Charles Perrault, Gustave Flaubert, Rainer María Rilke y Carlos Semprún Maura); del italiano

¹¹ Valente también tradujo al gallego a Friedrich Hölderlin (2014, 681-683).

(de Ignacio Silone, Italo Svevo, Primo Levi y Natalia Ginzburg); y del portugués (de José María Eça de Queiroz y José Duarte Ramalho Ortigao, entre otros) (Jurado Morales, 2003, 473-474).

Por el otro, Valente tradujo desde diversas lenguas a autores como Albert Camus, John Donne, John Keats, Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas, Robert Duncan, Eugenio Montale, san Juan el Evangelista, Constantino Cavafis, Paul Celan, Louis Aragon, Benjamin Péret, Edmond Jabès, Giorgos Seferis, W. H. Auden, Émile M. Cioran, Marcel Cohen, Günter Kunert, Che-Lan-Vien, Ludwig Hohl o Yehuda Amichai.

Como se puede apreciar por las nóminas de escritores traducidos, Martín Gaite optó no solo por traducir composiciones de autores desde el siglo XVII, sino que, además, dio cabida a escritoras y a nuevas voces, como la de Eva Figes; mientras que Valente se interesó por trasladar al español poemas de tiempos muy diversos, desde la *Biblia* hasta sus contemporáneos.

De igual modo, tanto Martín Gaite como Valente hicieron una breve incursión en la dramaturgia. Ella con *A palo seco* (1957) y *La hermana pequeña* (1959), ambas obras representadas tardíamente; y él con *La guitarra. Entremés*, una prosa dramática de un único acto, terminada de escribir hacia 1967 y jamás representada.

Antes de poner fin a este apartado debe reflejarse el rechazo de ambos escritores por el término «generación» y sus manifestaciones públicas de su independencia del grupo generacional en el que se les pretendió encasillar. Pues, Martín Gaite respondió en una entrevista al ser preguntada lo siguiente: «(...) yo no creo que fuéramos una “generación” en sentido literario. Éramos amigos y escribíamos, cada uno a su manera, nuestras cosas» (Martín Gaite en Puértolas y Chirbes, 1978, 44). De forma similar, Valente afirmó que «[...] esa cohesión xeracional existía nese momento, que era o momento de partida e que despois se converte no que teño chamado ‘a carreira do corredor de fondo’, onde ti corres só [...]» (Valente en Rodríguez Fer, 1999, 462), motivo por el que no quiso ser incluido en la antología *Una*

promoción desheredada: la poética del 50 (1978), editada por Antonio Hernández.

La relación entre Carmen Martín Gaite y José Ángel Valente: convergencias e inicios

Carmen Martín Gaite y José Ángel Valente se vieron en el acto, celebrado el 15 de octubre en el teatro Campoamor de Oviedo, en el que les entregaron el Premio Príncipe de Asturias de las Letras 1988¹². La autora fue la encargada de dar el discurso en representación de ella misma y del poeta, quien siguió con atención sus palabras, como se puede comprobar por el vídeo del evento¹³. Por su parte, Martín Gaite hizo partícipe a José Ángel Valente en su conferencia:

Dado que el Premio Príncipe de Asturias de las Letras lo comparto, y muy a gusto, con un escritor de mi generación, crecido como yo en los primeros años de la postguerra, lo que sería de esperar es que hablara el chico, y la chica quedara en un discreto segundo plano sorbiendo un *gin-fizz* y mirándole de reojo, de acuerdo con los esquemas educativos a que me refiero y que he analizado cumplidamente en mi ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*. Yo a José Ángel Valente, si nos hubiésemos conocido en alguna de las romerías de la provincia de Orense que, sin saberlo, frecuentamos por los mismos años, nunca me habría atrevido a sacarlo a bailar. Hoy lo hago, aunque un poco cohibida, obedeciendo a instancias

¹² Según me comentó Lucila Valente en una amable conversación telefónica, Valente y Martín Gaite se conocieron realmente a comienzos de los años 70 presentados por Emilio García Montón, traductor de la Organización de las Naciones Unidas y compañero de trabajo del poeta, así como compañero de Martín Gaite en la Facultad Filosofía y Letras de la Universidad de Salamanca.

¹³ Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=wtmVWwiWQg&list=PLaxlakMpRe7R-JFxdu5CaZIpeUqVp2so7&index=9>>. Para el discurso de Martín Gaite en línea, véase <<https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/1988-carmen-martin-gaite-y-jose-angel-valente/?texto=discurso>>. En *Aqua pasada* (1993) lo incluye bajo el título «Dar palabra» (367-372).

superiores, y espero que se deje llevar por mi ritmo (Martín Gaite, 1988).

Estas palabras revelan tanto su punto de partida común —la posguerra—, ya estudiado, como el hecho de que habiendo podido conocerse previamente en otras circunstancias —el origen común en Galicia—, se han encontrado en la recepción de este premio.

De hecho, es necesario apuntar otra coyuntura que les podría haber permitido a los autores conocerse mejor. Se trata de la relación de amistad entre sus hijas, Lucila Valente Palomo y Marta Sánchez Martín, que fueron buenas amigas antes de que sus progenitores entrasen en contacto directo. Lamentablemente, Marta Sánchez Martín murió a los 28 años, víctima de las circunstancias sociales que vivieron algunos de los hijos de la burguesía intelectual de la época (Gómez Urzaiz, 2024). Vivencia que José Ángel Valente también padeció con la muerte de su hijo Antonio a los 32 años (Rodríguez Fer y Blanco de Saracho, 2014, 341-356). Debe mencionarse aquí también la trágica desgracia que ambos autores compartieron con otros de sus hijos, Miguel Sánchez Martín y María Valente Palomo, ambos fallecidos prematuramente. El primero nació en octubre de 1954 y falleció en mayo de 1955 de meningitis (Jurado Morales, 2003, 26); la segunda nació en diciembre de 1962 y falleció en abril de 1963 con problemas de desarrollo y malformaciones severas (Rodríguez Fer y Blanco de Saracho, 2014, 79). Todas estas vivencias suscitaron que sus progenitores les dedicasen distintas composiciones¹⁴. Por ejemplo, Martín Gaite le dedicó a Marta «Quien motiva mi queja», «Lo juro por mis muertos» o «La última vez que entró Andersen en casa», entre otros. De forma más profunda, su pérdida supuso un cambio notable en la literatura de la autora: «El alma de la libélula como símbolo de la percepción fantástica de la realidad irradia estos dos textos tan complementarios: *El pastel del diablo*, como

¹⁴ Sobre los trágicos episodios aludidos y la importancia de la figura de la hermana de Carmen Martín Gaite en la relación de los escritores véase García Jaén (2010).

premonición de la soledad de la autora tras la muerte de su hija y *Caperucita en Manhattan, como retorno*» (González Couso, 2008, 397). Así, el primero fue escrito en los últimos meses de vida de Marta Sánchez Martín y simboliza el duelo, ya que «[...] se sitúa en la trayectoria narrativa de la escritora en un lugar que permite establecer conexiones con su pasado biográfico y con la continuidad tras un hecho que marcó su andadura posterior» (González Couso, 2014, 45) y el segundo supone el despegue narrativo tras él.

Por su parte, José Ángel Valente le dedicó a María «Como la tierra seca abre» en *La memoria y los signos* (1966) y a Antonio «Maternidad», en *Poemas a Lázaro* (1960); «May Day, 1956», en *Fragmentos de un libro futuro* (2000); y el propio poemario *No amanece el cantor* (1992), especialmente la sección «Paisaje con pájaros amarillos»¹⁵. Al igual que en el caso de Martín Gaite, «Está claro pues que, con la muerte de su hijo Antonio, comenzó la doble muerte de Valente, agonía que aparecerá reiteradamente en su poesía desde entonces y durante toda la década de los años noventa» (Rodríguez Fer y Blanco de Saracho, 2014, 345).

Testimonio escrito de la relación entre Martín Gaite y Valente es el epistolario que se conserva en la «Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética» de la Universidad de Santiago de Compostela y en el legado de Carmen Martín Gaite custodiado por la Universidad de Salamanca. En el primero se conservan dos cartas enviadas por la autora y en el segundo una única carta del poeta. Gracias a su lectura se puede saber que fue Lucila Valente Palomo quien le proporcionó a Martín Gaite la dirección del poeta

¹⁵ Esta parte ha inspirado el cuadro «Retrato de José Ángel Valente con pájaros amarillos» (2024) del pintor orensano Baldomero Moreiras para la exposición artística «Iconografía artística de José Ángel Valente (1955-2024)» que comisarié en 2025 y ha estado accesible en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela desde el 4 de febrero hasta el 30 de abril. En la exposición artística se expuso el libro *La dureza curvada del sílex* (2020) de Ramón Palmeral, donde en la misma página aparece un retrato de Valente junto con otro de Martín Gaite. Para más información sobre la exposición de arte, véase Rodríguez Fer (2025). Para más información sobre las repercusiones del fallecimiento de Antonio Valente en el poeta, véase Rodríguez Fer y Blanco de Saracho (2014, 342-348).

para poder remitirle una misiva, ya que la autora se lo indica a Valente en la primera epístola que le escribe. La narradora, conocedora del recelo del poeta, que achaca a la indiscreción de los periodistas, cita a su padre, José Martín López, quien compartía con el gallego este mismo deseo de no ser localizado, y le asegura en la carta que no le dará su dirección a nadie.

En la conversación telefónica, Lucila Valente Palomo me explicó que ella misma tuvo una amistad más profunda con Carmen Martín Gaite a raíz del fallecimiento de Marta Sánchez Martín. Este hecho permite entender la confianza de la hija de Valente para poder darle la dirección del poeta a la autora. Además, Lucila Valente declaró que la salmantina también tuvo mejor relación con su madre, Emilia Palomo, quien tenía gran gusto por la novela.

Quien sí frecuentó más la casa de Valente fue la hermana de la narradora, Ana María Martín Gaite, que había conseguido un contrato también en la Organización de las Naciones Unidas (Ana María Martín Gaite en Núñez, 2016). La hermana de la autora es un testigo fundamental no solo en la relación entre los escritores, sino que es también una persona esencial en la vida de Carmen Martín Gaite. Ana María Martín Gaite habló en numerosas ocasiones sobre distintos aspectos de la vida y la obra de su hermana, siempre teniendo como consignas la preservación de la memoria de Carmen Martín Gaite y la difusión de su obra y su legado (Ana María Martín Gaite en Núñez, 2016). De hecho, Ana Martín Gaite declaró en una entrevista en la Radio Nacional de España lo que se transcribe a continuación para esclarecer la relación entre su hermana y el poeta gallego:

Una amistad [la de Carmen Martín Gaite y José Ángel Valente] que está por estudiar porque fue rara, la amistad de ellos, la mía no porque estábamos juntos, pero la de ellos rara porque se leían mutuamente, pero él me decía «¿Qué hace esa bruja?». Por el contrario venía y ella me decía «Y el vanidoso, ¿qué?». Los dos [Premio] Príncipe de Asturias, los dos en unos momentos muy malos porque ella había perdido a su hija y él a su hijo y, además, fue muy curioso aquel Príncipe de Asturias porque había muchos

viejos ese año. Entonces, aparecieron los dos, cogidos de la mano y hasta el final, tenían un aspecto muy joven, entonces aquello... Se levantó el teatro aplaudiendo porque fueron como... No sé... Como la alegría de aquel teatro, ver a aquellos dos con la mano agarrada, ¡muy bonito! (Núñez, 2016)¹⁶.

En cualquier caso, la primera carta de Carmen Martín Gaite, escrita en Madrid el 7 de mayo de 1988, supone un contacto epistolar previo al mencionado encuentro de los autores en el acto de entrega de premios ese mismo año, que es lo que motiva la misiva de la narradora. En ella, le confiesa a Valente que, aunque apenas se conocen personalmente, ha sentido una gran alegría al saber que comparte el Premio Príncipe de Asturias con él. Le revela, además, que para ella es mucho más que una casualidad, aludiendo al Miño, por su juventud orensana. Habla también de unas presencias-ausencias, que desea poder explicarle a Valente cuando se vean en Oviedo. Después de deseárselo lo mejor, le da la enhorabuena por el premio.

Sin embargo, en la carta del 9 de abril de 1989 Martín Gaite da noticia de un nuevo encuentro con Valente a las doce horas de ese mismo día, ya que en ella anota que la escribe cuatro horas después de haberse despedido del poeta. Tras su ausencia, la narradora procede a escribirle de una forma críptica y poética sobre el poder de la palabra, pues la conversación mantenida con el autor le ha hecho tener la sensación de que ahora ha logrado restablecer todo lo que antes consideraba perdido.

Además, la autora informa de que le envía su libro *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*, publicado en 1987, que se conserva en la biblioteca personal del autor en la cátedra universitaria anteriormente citada¹⁷. Martín Gaite hace uso de una cita de ese volumen con la que expresa la importancia de las

¹⁶ Transcripción propia. En ella se han omitido las intervenciones del entrevistador (Ana María Martín Gaite en Núñez, 2016). El fragmento se encuentra entre los minutos 04:53 a 05:56.

¹⁷ Para más información sobre la biblioteca personal de José Ángel Valente, véase Redondo Abal (2016).

circunstancias personales en los encuentros para establecer relaciones con el libro de ensayos de Valente *La piedra y el centro*, que ha leído después de verlo, según escribe¹⁸.

De su lectura de *Al dios del lugar*, la narradora cita el verso «solo en la ausencia se posa el dios» para indicarle que aquello que los une y los separa es lo mismo, según ella: lo indecible¹⁹. A continuación, la autora lo avisa de que emprende la composición del *collage* para *El País*. Este comentario permite deducir que este podría haber sido uno de los temas de su conversación en persona. El *collage* al que se refiere es la reseña que publica sobre *Al dios del lugar* el día 16 en el medio citado y que ella misma denomina así:

[...] advierto a los lectores que hayan seguido el curso de este artículo que no se trata, más que en una parte mínima, de palabras mías sobre José Ángel Valente, sino de un *collage* para el que me he surtido de sus propias palabras poéticas. *Collage* elaborado, eso sí, con la paciencia y el amor que el mismo texto me transfundía, por contacto, al manipularlo (Martín Gaite, 1992, 233)²⁰.

A propósito de este ensayo, Rodríguez Fer alude no solo a él, sino también a los puntos clave de la relación entre Martín Gaite y Valente:

Eu mesmo encontreime con ela [Carmen Martín Gaite] na Coruña e podo dar fe da atracción que sentía por Galicia e por todo o galego, incluído o poeta da súa xeración José Ángel Valente, con quen compartiu o *Premio Príncipe de Asturias de las Letras* en 1988 e sobre quen escribiu

¹⁸ Aunque la edición más conocida es la de Tusquets del año 1991 junto con *Variaciones sobre el pájaro y la red*, la aludida en este caso es la de 1989, editada en solitario por Taurus.

¹⁹ El verso citado en realidad es: «Sólo en la ausencia de todo signo / se posa el dios», que es el único que compone el poema «Borrarse» de *Al dios del lugar* (Valente, 2014, 464).

²⁰ La versión citada es la del volumen *José Ángel Valente*, editado por Claudio Rodríguez Fer en 1992 para Taurus, en el que se incluyen distintos artículos sobre el poeta gallego de varios autores.

un artigo, cuxos dereitos me cedeu encantada para ser incluído no libro *José Ángel Valente. El escritor y la Crítica* que publiquei en Editorial Taurus no ano 1992. Ademais, entre as fillas de unha e outro existiu unha importante e familiar amizade, herdada pola propia escritora (Rodríguez Fer, 2010, 9).

Finalmente, en su carta, la salmantina le pide a Valente que le escriba su opinión acerca de *El cuento de nunca acabar* y se despide de forma poética a la vez que simbólica al decirle que no le da las gracias a él, sino al dios del lugar, en clara alusión al poemario homónimo que el gallego había publicado ese mismo año.

Más allá de las cartas...

En la cátedra universitaria también se encuentran los ejemplares que le dedica Martín Gaite a Valente y que ella misma menciona en la misiva final. El primero, *El cuento de nunca acabar* (1987), donde escribió los célebres versos del «Romancero del conde Arnaldos»: «Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va» (Anónimo, 1945), fechado un día después de la última epístola²¹. El segundo, *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española* (1987), tiene una dedicatoria de la misma fecha e incluye la mención explícita de uno de sus referentes comunes, santa Teresa de Jesús.

Además de estos dos libros, en la biblioteca del gallego se encuentran *Hilo a la cometa: la visión, la memoria, el sueño* (1995) y *Ocho siglos de poesía gallega: antología bilingüe* (1972), donde, como ya se ha indicado, la autora escribió el prólogo y se encargó de la selección junto con Andrés Ruiz Tarazona²².

²¹ Repárese en que en el romance original se lee «esta canción», pero en realidad Carmen Martín Gaite escribió «mi canción».

²² Pese a que en los volúmenes consultados no se han apreciado marcas, subrayados o anotaciones manuscritas de José Ángel Valente, algo que es bastante común en la mayoría de los libros de su colección, la presencia en el interior del primero de los dos libros citados de una tarjeta de La Cueva Mesón-Taberna, posiblemente usada como marcapáginas, apunta a la probable lectura

Conclusión

En conclusión, las diferencias en las trayectorias literarias de José Ángel Valente y Carmen Martín Gaite son evidentes, aunque entre ellas se pueden trazar unos nexos que permiten establecer conexiones que sirven de preámbulo a su relación: con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. En adición, en sus vidas también se han podido encontrar ciertos puntos en común que podrían haberlos aproximado o, al menos, permitido entenderse mejor mutuamente, ya que tanto Carmen Martín Gaite como José Ángel Valente compartieron tiempo, historia, espacio y situaciones vitales.

El epistolario que se conserva entre los escritores permite afirmar que el Premio Príncipe de Asturias de las Letras es lo que motiva el envío de la primera carta por parte de Martín Gaite a Valente. Pese a este testimonio escrito, los testigos directos de la relación de los autores dan noticia de su entrada en contacto tiempo antes de la entrega de los galardones. De su vínculo son fruto no solo las misivas, sino también la reseña sobre *Al dios del lugar* de Valente por parte de Martín Gaite, así como los dedicados de forma tan significativa por esta al poeta gallego. Todo este material, junto con los temas anteriormente abordados, han hecho posible adentrarse en la amistad entre Carmen Martín Gaite y José Ángel Valente, estudio que ya Ana María Martín Gaite, como gran valedora de la memoria y el legado de su hermana, consideró necesario hace casi una década.

Bibliografía

ANÓNIMO. (1945) «Romancero del conde Arnaldos»
Romancero viejo.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/romancero-viejo--0/>

del volumen por parte del poeta, lo que vendría a confirmar lo que afirmaba Ana Martín en su entrevista acerca de la lectura mutua entre ambos escritores.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel. (2001) *Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/analisis-integral-de-la-narrativa-de-jose-angel-valente--0/>

FUNDACIÓN PRINCESA DE ASTURIAS. (2023) «Ceremonia de entrega de los Premios Príncipe de Asturias 1988» *Fundación Princesa de Asturias*. <https://www.youtube.com/watch?v=w-tmVWwiWQg&list=PLaxlakMpRe7R-IFxdu5CaZIpeUqVp2so7&index=10>

GARCÍA JAÉN, Braulio. (2010, 20 julio) «Martín Gaite y Valente: vidas hiladas». *Público*. <https://www.publico.es/culturas/martin-gaite-valente-vidas-hiladas.html>

GÓMEZ URZAIZ, Begoña. (2024) «Marta Sánchez Martín o la herencia truncada». *La Vanguardia*. 31/08/2024. <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20240831/9844111/marta-sanchez-martin-herencia-truncada.html>

GONZÁLEZ COUSO, David. (2008) «Alas de libélula. *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaite». *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*. 14. 391-403.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2010) *O fío da escritura: a pegada cultural dos Gaite en Galicia*. Noia. Toxosoutos.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2014) «El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura El pastel del diablo de Carmen Martín Gaite». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. 52. 36-47. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4829233>

GONZÁLEZ COUSO, David. (2020) «Las “novelas de Piñor”. El camino de vuelta a la infancia». *El rastro del verano: itinerarios para leer a Carmen Martín Gaite*. Almería. Procompal. 73-164.

GONZÁLEZ COUSO, David. (2024) *Los perfiles gallegos de Carmen Martín Gaite*. Almería. Asociación Procompal.

JURADO MORALES, José. (2002) *Del testimonio al intimismo: los cuentos de Carmen Martín Gaite*. Cádiz. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

JURADO MORALES, José. (2003) *La Trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaite: (1925-2000)*. Madrid. Gredos.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1972) [Prólogo]. *Ocho siglos de poesía gallega: antología bilingüe*. Carmen Martín Gaite y Andrés Ruiz Tarazona (sel., trad. y pról.). Madrid. Alianza. 7-25.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1986) «El punto de vista femenino en la literatura española (II): Buscando el modo» *Fundación Juan March*. <https://canal.march.es/es/colección/punto-vista-femenino-literatura-española-ii-buscando-modo-19779>

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1988) «Intervención de dña. Carmen Martín Gaite» *Fundación Princesa de Asturias*. <https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/1988-carmen-martin-gaite-y-jose-angel-valente/?texto=discurso>

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1992) «Un espacio para el silencio [sobre *Al dios del lugar*]». *José Ángel Valente*. Claudio Rodríguez Fer (ed.). Madrid. Taurus. 231-233.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (1993) *Aqua pasada*. Barcelona. Anagrama.

MARTÍN GAITÉ, Carmen. (2015) *Cuentos completos*. Madrid. Alianza.

NÚÑEZ, Carlos. (2016) «Ana María Martín Gaite: “La vida se impuso a la pérdida”» RNE. 13/05/2016. https://www.ivoox.com/ana-maria-martin-gaite-la-vida-se-impuso-audios-mp3_rf_11522385_1.html

PALMERAL, Ramón. (2020) *La dureza curvada del sílex*. Almería. Ediciones Palmeral.

PUÉRTOLAS, Ana y Rafael Chirbes. (1978) «Carmen Martín Gaite: verbo-sujeto-predicado». *La calle*. 28. Octubre. 44.

REDONDO ABAL, Francisco Xavier. (2016) *Biblioteca de José Ángel Valente*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.

RODRÍGUEZ FER, Claudio. (1999) «Entrevista vital a José Ángel Valente: de Xenebra a Almería». *Moenia. Revista lucense de lingüística & literatura*. 4. 451-464.

RODRÍGUEZ FER, Claudio. (2010) «Fiadeiro prologal». *O fio da escritura: a pegada cultural dos Gaite en Galicia*. Noia. Toxosoutos. 7-10.

RODRÍGUEZ FER, Claudio. (2012) «Valente en Galicia: quedar para siempre». *Valente vital (Galicia, Madrid, Oxford)*. Claudio Rodríguez Fer, Marta Agudo y Manuel Fernández Rodríguez (eds.). Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico. 13-168.

RODRÍGUEZ FER, Claudio. (2025) «Exposición sobre a iconografía artística de José Ángel Valente» *Galicia Digital*. <https://www.galiciadigital.com/opinion/opinion.36182.php>

RODRÍGUEZ FER, Claudio y Tera Blanco de Saracho. (2014) «Valente en Ginebra: memoria y figuras». *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*. Claudio Rodríguez Fer, Tera Blanco de Saracho y María Lopo (eds.). Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico. 13-361.

RTVE Play. (1984) «Teresa de Jesús» RTVE Play. <https://www.rtve.es/play/videos/teresa-de-jesus/>

VALENTE, José Ángel. (2008) *Obras completas [T. II. Ensayos]*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

VALENTE, José Ángel. (2014) *Poesía completa*. Barcelona. Galaxia Gutenberg.

CARMEN MARTÍN GAITE, UNIVERSAL

Emma MARTINELL

Agradezco a los coordinadores del volumen, Soledad Pérez-Abadín Barro y David González Couso, a quien me une gran amistad, que me hayan invitado a redactar esta semblanza.

De hecho, como verá el lector, esta aportación tiene de semblanza y de declaración de principios: tengo en marcha el proyecto de un artículo sobre una comparación entre varios textos de Carmen Martín Gaite y la obra de otras autoras de diversos orígenes, anteriores algunas a Carmen, o coetáneas a ella. El trabajo se promete extenso y su finalización se demorará mucho más allá de la fecha de publicación de esta semblanza y del volumen del que formará parte.

A medida que va aumentando la bibliografía sobre la obra de Carmen Martín Gaite (de la que da cumplidísima cuenta el artículo de David González Couso en este volumen, «El tejido literario de Carmen Martín Gaite»), y a medida que cumplo años, atesoro lecturas, enriquezco mi experiencia vital con viajes a lugares lejanos y pienso además que estoy afinando mi percepción de la trayectoria de Carmen.

Es decir, ya no me contento con que se rotule la obra de Carmen Martín Gaite bajo denominaciones grupales como «generación del medio siglo», o «grupo madrileño del medio siglo», o «generación del 50», como tampoco «novela de postguerra», «novela social», «realismo social».

No me basta con comprender la atracción por el cine que sintieron estos autores españoles, ni que desde 1951 se vieran en España las películas neorrealistas italianas (*Roma, città aperta*, 1945, de Roberto Rossellini; *Ladri di biciclette*, 1948, de Vittorio de Sica;

La strada, 1954, de Federico Fellini) o que nuestros jóvenes autores vieran las películas españolas (*Surcos*, 1951, de José Antonio Nieves Conde; *Muerte de un ciclista*, 1955, de Juan Antonio Bardem; *Calle Mayor*, 1956, de Juan Antonio Bardem).

Los rótulos como «chicas raras» o «chicas noveleras», que describen a personajes de mujer, o a las propias autoras españolas, en mi juicio actual, no son suficientemente abarcadores, como tampoco me lo parecen los membretes de «novelas de formación» o «novelas de aprendizaje».

En cambio, sí me gusta la opinión de las mujeres autoras que, con sus textos, buscan «romper la tradicional relación femenina con el mundo»; o, más precisamente, con su mundo. No van a desempeñar el papel que la sociedad en la que han nacido, el medio social y cultural en los que han crecido, tienen determinado tradicionalmente para ellas.

Vuelvo atrás para situar el momento en el que conocí a Carmen Martín Gaite. A principios de los ochenta se había publicado en *Archivum* el artículo «Un aspecto de la técnica presentativa de Carmen Martín Gaite en *Retahílas*». La vi por primera vez en la Universidad de Barcelona en 1982. Desde esa fecha conservo notas y cartas de ella y empecé a visitarla en su piso de Madrid (ella animaba a sus jóvenes críticos, a sus nuevos amigos a hacerlo, con gran generosidad). En una ocasión me presentó a su hija Marta, antes de 1985, claro. Fue Carmen quien me dijo que estaría bien que conociera a María Vittoria Calvi, con la que se había cruzado por vez primera en octubre de 1987 (en palabras de Calvi). Esa profesora publicó en 1990 el texto *Dialogo e conversazione nella narrativa de Carmen Martín Gaite*, que me interesó muchísimo.

Carmen y yo viajamos juntas a la Argentina con motivo de la celebración de la III Semana de Autor español en 1990. Se me encargó la edición de las actas de ese encuentro y, en la siguiente década, la obra de Carmen, el análisis de los aspectos más narrativos y lingüísticos, acordes con mi especialización, mi investigación y mi docencia en la Universidad de Barcelona me ocuparon durante la siguiente década: en 1993, prólogo a *Desde la ventana*; en 1994, prólogo a *Retahílas*; en 1995, publicación del texto *Hilo a la cometa: la visión, la memoria y el sueño*; en 1996, publicación de

El mundo de objetos en la obra de Carmen Martín Gaite; por último, la publicación de la antología *Cuéntame* en 1999.

Si algún lector desea más pormenores de mi relación con Martín Gaite puede acudir al prólogo «Admiración, respeto y amistad: mi relación con Carmen Martín Gaite», en el libro de David González Couso, *El rastro del verano. Itinerarios para leer a Carmen Martín Gaite* (2020).

En la última década del siglo XX mantuvimos una relación muy estrecha. De hecho, mientras Angelina Solsona llevaba su agenda diaria, y mucho más, yo tenía su encargo de recopilar, ya digitalmente, sus citas (conferencias, cursos, todo tipo de invitaciones) y, de otro lado, guardar, en Barcelona, los ejemplares en papel que los autores le remitían desde muchos lugares.

Su muerte marcó el final. Su hermana tuvo otros puntos de vista y forjó amistad con varios de los críticos, en los que depositó su confianza y el peso de la organización y publicación del legado. Si la memoria no me falla, Carmen pensaba en mí para editar los *Cuadernos de todo*, cuyos originales me había entregado. Pero mi conversación con Ana María no llegó a buen puerto y eso impidió que se cumpliera el deseo de la escritora.

Todavía me ocupé de recabar textos para un monográfico en *Espéculo* (1998), como despedida, que años después tuvo una nueva versión coordinada por Mercedes Carbayo Abengózar (2014). Para terminar esta breve explicación, remito al documental *La Reina de las nieves*, de Mariela Artiles (2021). En él reunió los testimonios de algunos críticos de la obra de Carmen que, de algún modo, no figuraban entre los especialistas más convocados a actos de homenajes, a obras de reconocimiento póstumo... En esa sombra, se ha avanzado. Ese es el caso del conocimiento del perfil gallego de Carmen Martín Gaite, las evocaciones y referencias a los lugares gallegos que estuvieron presentes en su infancia, y el peso de ello en toda su producción, tarea que ha asumido David González Couso, que ha abierto una nueva dimensión para calibrar la obra de Carmen.

En los últimos veinticinco años he trabajado con intensidad en otros temas de historia cultural, no relacionados con los textos literarios. Acaso sí con relatos de viajeros, y, sobre todo, con denominaciones de productos vegetales. He perseguido su

historia, su desplazamiento a otros lugares a partir de su localización de origen. Sobre todo, me ha interesado el paralelo desplazamiento y la variedad de las denominaciones de tales productos.

De modo paralelo, he viajado bastante, a lugares lejanos, y he leído mucha novela, de autoras muy diversas. Podríamos decir que he entrado en el ámbito de la «literatura mundial/universal»: entre diferentes tradiciones literarias se reconocen influencias e interacciones. Y no solo debido a la traducción de obras de una tradición literaria, como la rusa, por ejemplo, a otras lenguas de cultura (para lo que esbozo en esta semblanza me interesa, en concreto, la japonesa), sino también debido a hechos históricos no iguales pero sí relativamente comparables, aunque de lejos: la derrota del Japón en 1945, el final de la Guerra Civil en España, la Revolución en Rusia y las migraciones hacia Occidente de miembros de clases favorecidas y entonces perseguidas...

La bibliografía de esta «world literature» es inmensa, pero ahora me limito a mencionar dos autores: la francesa Pascale Casanova (1959-2018), *La republique des lettres* (1990), con traducción al español de 2001. Y los múltiples y sucesivos artículos de Franco Moretti (1950), sobre todo las «Conjeturas sobre la literatura mundial».

Hay un primer dato, casi accesorio, entre las autoras de esos diversos países y variadas circunstancias personales, pero que quiero destacar: la edad que tienen al escribir o publicar la novela que me ha interesado, o una de ellas, empezando por España. Luisa Carnés (1905-1964) tiene 25 años cuando se publica *Natacha* y Carmen Laforet tiene 23 años al publicarse *Nada*; Carmen Martín Gaite tiene 30 cuando publica *El balneario* y 33 al obtener el Premio Nadal y ver publicada la novela *Entre visillos*. La rusa Nina Berberova (1901-1993) tiene 34 años cuando se publica su novela *La acompañante*, de la que habrá una referencia en estas páginas. Eileen Chang (1920-1995) tiene 23 años cuando publica *Incienso*, y 27 cuando publica *Un amor que destruye ciudades*. En algunos casos he accedido a textos de esas mujeres en inglés o en francés, pero en muchos casos he contado con traducciones al español. Y, sobre todo, la autora que más me interesa ahora mismo y en el futuro inmediato, la japonesa Hayashi Fumiko (1903-1951), que tiene

sobre los 25 cuando escribe el *Diario de una vagabunda* (*Hōrōki*) (1928/1930) —llevada al cine en 1962 por Mikio Naruse—. Al leer sus textos evoqué los de Martín Gaite. Luego explicaré por qué.

Estas mujeres pertenecen a lugares con historias diferentes: tienen estudios o no en algún caso; salen de una familia estable, o carecen de ella; se plantean la necesidad de trabajar o no necesitan hacerlo; viven de modo estable en el lugar en que nacieron o se ven obligadas a emigrar... Pero en todas encuentra el lector esa insatisfacción con lo que les depara el presente, esa búsqueda personal de una realización que está fuera, en otro lugar, la no dependencia de un esposo y la no realización de la maternidad. Mujeres, en muchas ocasiones, solas, en una soledad buscada o no evitable.

La sensación de soledad se plasma en varios cuadros del norteamericano Edward Hopper (1882-1967), como *Automat* (1927) o *Hotel Room* (1931), sobre el que escribió Carmen Martín Gaite el texto «Habitación de hotel» (1996), en el ciclo *El cuadro del mes*, organizado por Thyssen-Bornemisza.

De modo tangencial, y si pueden hacerlo, esas mujeres huyen, y lo hacen en tren. Ese universo incluye vestíbulos y andenes de estaciones, vagones y compartimentos, ventanillas, y compañeros de viaje. En las novelas y cuentos de Martín Gaite, el viaje de la mujer en tren ocupa su lugar, como sabemos. El italiano Valerio Magrelli (1957) escribió un texto muy interesante en 1957, *La ricerida: trenes y viajes en tren*. Resumo una de las ideas que expone, que se ajusta bien al sentimiento de Natalia, y de su hermana, también al de Pablo, en *Entre visillos*: la *ricerida* es aquel momento, el tiempo en el cual nos encontramos esperando otra cosa, vivimos en espera de otra cosa.

Mi voluntad, ahora y en un futuro, es abrir algo, en la medida de mis posibilidades, la visión de la obra narrativa de Carmen Martín Gaite más allá de un caso, de un ejemplo, aunque con sus rasgos propios, de una generación de autores españoles ya etiquetada. Deseo llevarla a un lugar en la literatura mundial/universal. Y pretendo hacerlo desde las referencias lingüísticas a la contraposición interior/exterior, al cielo, a las nubes, a la lluvia, y al relámpago; desde las referencias a los ruidos de las calles, fuera del encerramiento de las casas, con el paso de

los coches y de los transeúntes; con el destello de las luces del alumbrado y la luz de los escaparates, de los hoteles...

Esas referencias lingüísticas, tratadas ya por los críticos de Martín Gaite, están también, muchas veces casi iguales, en textos de esas autoras de mundos tan alejados a los de la escritora que transitó por Galicia, Salamanca y Madrid. Lo veremos más adelante con una cierta tranquilidad.

No voy a atribuirme en exclusiva el mérito de iniciar esta apertura de la trascendencia de las obras narrativas de Carmen.

Han proliferado en algunas universidades españolas los másteres en estudios orientales: Salamanca, Valladolid, Sevilla y supongo que otras. También ha aumentado el nombre del alumnado chino, coreano o japonés. Esta confluencia ha favorecido la elaboración de unas investigaciones que me han ayudado. Menciono las siguientes:

Yun-Ying Cheng, *El espacio de la mujer en la novela de Carmen Martín Gaite y Hai-Yin Lin. Estudio comparativo* (2011), tesis doctoral, Universidad de Valladolid. La autora Hai-Yin Lin (Taiwán-China, 1918-2001) es conocida por el texto *Memories of Peking: South Side Stories* (1960). En 1936, tuvo ocasión de entrevistar a su autora favorita, que era la japonesa Hayashi Fumiko.

Heyun Lei, *Carmen Martín Gaite y Eileen Chang: una aproximación a la literatura femenina bajo el prisma de la cultura* (2018), tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. La autora, Eileen Chang, (Shangai, China, Hong Kong, Estados Unidos, 1920-1995) es conocida por el texto *Incienso* (1943), *Love in a Fallen City* (1945); en español: *Un amor que destruye ciudades*. En 1984, se rodó una película con el mismo título.

Rebeca Baute Quintero, *Literatura y género como fenómenos urbanos en el Japón de postguerra: análisis de la mujer marginada en la obra 'Ukigumo' ('Nubes flotantes') de Hayashi Fumiko* (2018-19), trabajo fin de grado, Universidad de Sevilla.

Raquel Ortega Calvo, *Visión de la mujer a través de la obra Diario de una vagabunda ('Hōrōki'), de Hayashi Fumiko* (2021), trabajo fin de grado, Universidad de Salamanca.

Claro que media un abismo entre la vida de Carmen Martín Gaite y la de la autora japonesa Hayashi Fumiko (1903-1951), hija ilegítima de vendedores ambulantes, cuyos primeros años fueron

de «vagabundeo» de total inseguridad económica, de trabajos precarios, de amores poco afortunados, de alojamiento en pensiones... En palabras de Raquel Ortega (2021): «Mujeres como Hayashi se hacen hueco en las corrientes urbanas del momento y comienzan a escribir exponiendo ante la sociedad nuevos temas hasta entonces invisibilizados. Muchas de ellas eligieron escribir novelas autobiográficas para transmitir su propia realidad». Leyendo a Hayashi Fumiko, y consultando la bibliografía pertinente, he sido consciente de la naturaleza de la «literatura lumpenproletaria», pienso que poco cultivada en España por mujeres nacidas desde principios del XX hasta los años 50. Si acaso, pertenecerían a este género las novelas de Luisa Carnés (1905-1964, autora de *Natacha* (1930) y de *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934).

Gracias a conversaciones con colegas he llegado a la novela de Carolina María de Jesús (1914-1977) y a su sorprendente obra *Quarto de Despejo: diario de una mujer que tenía hambre* (1965). La vida en una favela sin luz ni agua, limitada a recoger papel en unos lugares para llevarlo a vender a otros. El cambio de las pocas monedas obtenidas por alimento para los hijos... Y me ha sido posible conocer a la autora sueca Moa Martinson (Helga Maria Stwarts, 1890-1964), que narró la vida cotidiana de mujeres en las fábricas. Para mi informante sueca es la mejor representante de la literatura proletaria sueca de los años 30.

¿Hay algo de esa lucha de clases en la obra de Carmen Martín Gaite? Sí, ciertamente, en los cuentos: porteras e hijas de porteras, candidatas a entrar de criadas, oficinistas sin futuro...

Hayashi Fumiko consiguió la seguridad económica con la venta de la novela *Diario de una vagabunda*. Fue alejándose de los círculos nihilistas y anarquistas que había frecuentado. Fue enviada como corresponsal a Indochina, Singapur, Java, Borneo, en guerra en 1942 y 1943. Su experiencia está en la base de su obra de 1949, *Nubes flotantes (Ukigumo, 1949)*.

El título reproduce la imagen de algo cambiante, inestable, como la vida de la protagonista, siempre en busca de una estabilidad que nunca llega, en una sociedad, la japonesa, que sufre la derrota de la guerra y conocerá la ocupación norteamericana. Este fue un detalle más que me hizo pensar en *Nubosidad variable* de

Carmen Martín Gaite, aunque, en ese caso, parece que la unión de las nubes y las formaciones a las que da pie remite más a la trabazón de las palabras en textos.

Estoy segura de que se conocen las lecturas de que se nutrió Carmen Martín Gaite, las que encontró en casa de sus padres y las que compartió con sus amigos de facultad. Ella misma las menciona, y alude a las pocas que llegaban en esos primeros años de después del fin de la Guerra Civil. Los existencialistas están entre ellos, así como autores italianos, pero, quizá por ignorancia mía, no recuerdo referencias a los autores rusos. Por lo que sé, las traducciones a través de las ediciones en francés, llegaron a España hacia los años 70 y ochenta del siglo XIX. Rafael Cansinos Assens (1882-1964) fue el traductor del ruso por excelencia. Según he llegado a saber, la situación era muy diferente en el Japón: en 1925 había ya 250 traducciones a su idioma de autores rusos. La primera novela vertida fue *Guerra y paz* (1869) y la segunda, *Resurrección* (1905). Y en 1914, en 1919 y en 1935 hubo versiones cinematográficas de *Resurrección*, bajo el nombre de *Kachuska*, de Katjusha.

Mencioné más arriba qué situaciones históricas diversas (la Guerra Civil española, La Revolución rusa, el fin de la Segunda Guerra Mundial, y otras) pudieron favorecer unas conexiones temáticas en la producción novelística, de preferencia, para mi intención, de mujeres novelistas.

Si tomamos en consideración la Gran Depresión en los Estados Unidos, pensaremos inmediatamente en John Steinbeck y *The Grapes of Wrath* (1939), *Las uvas de la ira*. Con su versión cinematográfica de 1940, bajo la dirección de John Ford.

He conocido la existencia de la directora de cine norteamericana Dorothy Arzen (1897-1979), que produjo la película *Working Girls* (1931) y *Dance, girl, dance* (1940). Expuso la situación de las muchachas que buscaban oportunidades laborales en ciudades grandes, y tenían malas experiencias con hombres en los que depositaban sus esperanzas. De hecho, una historia muy parecida a las protagonistas de Hayashi Fumiko.

En *El País*, el 24 de julio del presente año 2025 se publicó un artículo de Sergio C. Fanjul. Se celebraban los cien años del nacimiento de Ignacio Aldecoa, que en sus *Cuentos* había descrito la

vida de personajes marginados o maltratados por la sociedad, con oficios de riesgo o de escasas perspectivas (marineros, camareros, campesinos, boxeadores). Pues bien, lo interesante del artículo, en mi opinión, es que abría los ojos del lector a una nueva narrativa actual, que seguía o trascendía la literatura de los miembros de la generación de los 50 (la de Carmen Martín Gaite). Dice el autor: «Precariedad, cuidados, migrantes: así es el realismo social cien años después de Ignacio Aldecoa [...]». Es verdad. Las *kellys*, las criadas, las cuidadoras... se erigen en personajes de nuevas tramas. Pongo, como ejemplo, Beatriz Aragón, *Wet floor*; Ana Geranios, *Verano sin vacaciones*; y Brenda Navarro, *Ceniza en la boca*. Es una sociedad española que Martín Gaite ya no conoció, porque la situación de sus porteras, peluqueras, camareras, o asistentas era otra, pienso yo.

Llegamos a la última parte de esta semblanza. Mi decisión es colocar los textos narrativos de Carmen Martín Gaite en una nueva redoma, que dé a los críticos un nuevo destilado, un destilado compartido con otras voces de mujeres narradoras muy alejadas en el espacio, aunque coincidentes en su paso de vida por el siglo XX.

Y ahí van las citas de Hayashi Fumiko. He elegido únicamente escenas en el tren como sugerentes fragmentos que libero de referencias editoriales dado el carácter de la presente reflexión.

Primero, las extraídas del *Diario de una vagabunda*:

En un rincón del vagón de tercera clase que viajaba en dirección a Akashi, yo, que no tenía equipaje ni nada, estiré las piernas a todo lo largo, me entregué al llanto [...] ¿Me apareceré en el camino si hay alguna región que parezca interesante? Miré hacia arriba fijamente el mapa que colgaba sobre mi cabeza y leí los nombres de las estaciones.

En días así, cuando estoy hermosamente peinada, quisiera ir a algún sitio, abordar un tren de vapor e irme lejos, lejos.

Sí, en efecto, viajar es maravilloso. En vez de perder el ánimo en un rincón de esa ciudad sucia, sentirme así tan renovada, poder respirar libremente y sin preocupaciones. A pesar de todo, vivir es algo bueno.

A continuación, otras citas extraídas de *Nubes flotantes*:

Se despidieron en la estación de Ikebukuro y Tomioka desapareció enseguida entre la muchedumbre. Yukiko se sentía desamparada y observaba, apoyada en una columna del andén, las oleadas de gente que se apeaba de los vagones o las que se subían en ellos. Todas las caras tenían el mismo aspecto desnutrido y cansado por una guerra que había durado demasiado tiempo y caminaban lentamente alrededor de Yukiko.

Después de Osaka y Kobe, el tren siguió por la playa de Maiko. El color plomizo del mar se reflejó blanquecino en el cristal de la ventanilla. Yukiko, con el cuello del abrigo levantado, había caído en un profundo sueño. El vagón de tercera clase que iba a dirección a Hakata estaba abarrotado y había gente sentada hasta en el pasillo. A pesar de que el vagón no disponía de calefacción, debido a las variadas comidas consumidas allí mismo y a la respiración del gentío del mediodía dentro del vagón se condensaba una sensación de bochorno. [...] Al otro lado de la ventanilla se desplegaba un paisaje de tristes huertas de trial en ruinas, los montes y los ríos volaban hacia atrás al ritmo marcado por el chirrido de las ruedas. Llegaron a Hakata bien avanzada la noche. Llovía.

Y, para concluir, citas del cuento de Carmen Martín Gaite *Un alto en el camino* (diciembre 1958). Hubo película en 1975, *Parada y fonda*, dirigida por Angelino Fons:

Dejó de acariciar el pelo de Esteban, que también se había dormido, respiró hondo y desplazó la cabeza hacia la derecha, muy despacio. Ahora ya podía correr un poco la cortinilla y acercar la cara al cristal. Avanzaba; allí debajo iban las ruedas de hierro, sonando. Bultos de árboles, de piedras, luces de casas. ¿Qué hora podría ser?

Empezó a entrar mucha luz de casas por la rendija de la cortinilla y el tren aminoró la marcha resoplando. El viajero que se bajaba sacó su maleta al pasillo, y otros salieron también. Del pasillo venía, por la puerta que dejaron entreabierta, un revivir de ruidos y movimientos de la gente que se preparaba a apearse. Desembocaba el tren y se ampliaban las calles y las luces, rodeándolo. Luces de ventanas, de faroles, de letreros, de altas bombillas, que entraban hasta el departamento y algunas se

posaban sobre el rostro dormido de Gino, girando, resbalando hasta su boca abierta».

«Apenas puesto el pie en la estación, le asaltó un bullicio mareante. Otro tren parado enfrente le impedía tener perspectiva de los andenes. Vendedores de bebidas, de almohadas, de periódicos, eran los puntos de referencia para calcular las distancias y tratar de ordenar dentro de los ojos a tanta gente dispersa. Echó a andar. ¡Qué estación tan grande! No le iba a dar tiempo. A medida que andaba, sentía alejarse a sus espaldas el círculo caliente del departamento recién abandonado y con ello perdía el equilibrio y el amparo. Rebasada la máquina de aquel tren detenido, descubrió otros cuatro andenes y se los echó también a la espalda, añadiéndolos a aquella distancia que tanto la angustiaba».

«Volvía a reconocer el departamento inhóspito como un ataúd, y a todos los viajeros, que le parecían disecados, petrificados en sus posturas. El tren corría, saliendo de Marsella. Pasaban cerquísima de una pared con ventanas. Emilia había apoyado la cabeza contra el cristal. Más ventanas en otra pared. Las iba mirando perderse. Algunas estaban iluminadas y se vislumbraban escenas en el interior. Cualquiera de aquellas podía ser la de Patri. Duraron todavía algún rato las paredes y ventanas, hasta que se fueron alejando por otras calles, escasearon y se dejaron de ver. El tren iba cada vez más deprisa y pitaba, saliendo al campo negro».

Fui amiga de Carmen Martín Gaite, y ambas pensamos que la amistad iba a durar mucho, pero ella se fue en el año 2000 y alcanzó la edad en la que estoy instalada yo ahora mismo.

Parece pues un buen momento para asociar sus narraciones a las de otras muchas de mujeres, seguramente igual de independientes, de ambiciosas, de curiosas, de capaces. Y lo que ha llamado más mi atención no reside en las tramas, ni en los personajes, sino en las imágenes, los símiles, las metáforas, en las asociaciones que evocan y regalan a los lectores. Mi agradecimiento de lectora a todas ellas y, en especial, a mi interlocutora Carmen Martín Gaite.

Rosario Cortés

Con Carmiña en Salamanca

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CI-4, 2025, 445-449

<https://doi.org/10.55422/bbmp.1105>

EL TIEMPO COMPARTIDO EN SALAMANCA CON CARMEN MARTÍN GAITÉ

Rosario CORTÉS

Conocí a Carmen Martín Gaite en la primavera de 1980. Dos compañeros míos se habían enterado de que venía a Zamora a dar una conferencia sobre un tema que entonces me interesaba mucho, «Mujeres en la Literatura», y decidimos ir a escucharla. Tuvimos la suerte de que un compañero nuestro, profesor de Indoeuropeo, Eduardo del Estal Fuentes, amigo de Agustín García Calvo, la conocía, nos la presentó y nos invitó a ir con ellos a tomar algo. Ahí empezó nuestra amistad.

Una profesora y crítica de la literatura española contemporánea, Biruté Cipljauskaité, empezaba un ensayo dedicado a ella diciendo: «Carmen Martín Gaite nació el 8 de diciembre de 1925 para dialogar». Esta frase resume a la perfección el rasgo más sobresaliente de su personalidad como mujer y como escritora. Consideraba el diálogo, la conversación serena que se emprende sin prisas y la buena disposición para hablar bien y escuchar atentamente, condición de la comunicación y la amistad.

No mucho después vino a Salamanca al homenaje de jubilación de Don Gonzalo Torrente Ballester y nos encontramos en la Plaza Mayor, en el «cuarto de estar» de la ciudad, como le gustaba a ella llamarlo, porque, como por el cuarto de estar de una casa, también por la plaza, están pasando constantemente los salmantinos. En esta ocasión, fue un error en la reserva del hotel la que la aproximó más a mí: la dejaron sin habitación y yo la acogí en mi casa.

Más tarde en el otoño volvió a Salamanca a rodar el documental *Esta es mi tierra*, pero una lluvia incesante impedía el rodaje y la obligaba a la holganza, nada más lejos de su carácter: no le gustaba perder el tiempo. Así que buscamos un ejemplar en francés de *Madame Bovary* para que pudiera seguir con su traducción, le presté mi máquina de escribir y nos entregamos al estudio: mientras ella traducía, yo redactaba mi tesis doctoral. Me sorprendió la seriedad con la que hacía todo lo posible para cumplir los plazos que las editoriales le marcaban, y el tesón con el que trabajaba.

De todas formas, teníamos tiempo para hablar de intereses compartidos: la traducción, la literatura y la teoría literaria. Para una escritora, que tenía en su haber muy buenos cuentos fantásticos y maravillosos, la edición de un libro como el de Todorov, *La introducción a la literatura fantástica*, fue un magnífico regalo. Yo por mi parte, también había leído ese ensayo y lo recordé de inmediato cuando leí *El cuarto de atrás*.

Pero creo que es mejor que nos centremos en sus ensayos: *La búsqueda del interlocutor* es el que más me gusta y creo que para ella también era importante, porque vuelve sobre él una y otra vez. Para Carmen Martín Gaite la raíz de toda disposición narrativa se encontraba en el relato oral, en el acto de contarle a alguien una historia —dice— «mirándole a los ojos», de ahí que valorara tanto a los buenos narradores de sucesos y anécdotas así como a los conversadores más entretenidos y amables, los que se preocupan por el receptor, los que saben embarcarle en la aventura de la palabra, los que dejan espacio a preguntas, en definitiva, los que organizan cuidadosamente el relato solicitando su atención. Y a la inversa: los mejores interlocutores son para ella los que escuchan sin impaciencia, los que intervienen con sus preguntas relanzando el relato o llevándolo a discurrir por otros derroteros. Cuando habla de la narración escrita, estos pasan a convertirse, sin transición aparente, en sus lectores, porque para ella vida y literatura se mezclan y confunden de manera inextricable.

Lo llamativo es que el texto sobre el interlocutor no se lee solo como la preocupación de una narradora, sino como la de cualquier persona y especialmente de cualquier mujer. Ahora releyendo el libro en el que se recoge este ensayo, descubro en el

prólogo que la propia Carmen Martín Gaite no estaba pensando solo sobre literatura, pues dice ahí que el tema que le da unidad al libro, y lo digo con sus palabras, son «las consideraciones acerca de la desazón femenina», la desazón femenina por no encontrar o perder a los interlocutores adecuados. Contamos con un caso no literario; se trata de una película.

Cuando vi *Gary Cooper que estás en los cielos* de Pilar Miró, me di cuenta de que la búsqueda de interlocutor era una preocupación compartida por otras mujeres. En esa película la cineasta consigue transmitir de manera eficaz y emotiva las dificultades de la protagonista, Andrea, para encontrar un interlocutor apropiado a quien contarle lo que le está pasando: ni su madre, ni su pareja le brindan el sosiego necesario para hablar serenamente sobre la zozobra que siente el día anterior a una intervención quirúrgica; solo un viejo amigo la acompaña al final. Releyendo el prólogo del ensayo *La búsqueda de interlocutor* descubro que, en efecto, no se refiere solo a la literatura, sino a la desazón femenina en general.

En su obra los personajes femeninos encuentran esos interlocutores dentro y fuera de las novelas: las dos amigas, protagonistas de *Nubosidad variable*, se encuentran como interlocutoras la una de la otra y a la inversa; en este caso ya a través de la escritura epistolar, y al mismo tiempo en la novela surgen muchas lectoras de fuera, que entran en el diálogo de las dos protagonistas. El éxito de Carmen entre las lectoras está en que perciben perfectamente que aquello lo ha escrito alguien que sabe de qué está hablando. A ella, a Carmen, le podemos aplicar las palabras que ella le dedicó a Esther Tusquets cuando saludó con alegría el premio que esta había recibido a la mejor novela del año 78: *El mismo mar de todos los veranos* dice así: «Siempre he estado convencida de que cuando las mujeres [...] se arrojan a narrar algo con voz propia y a escribir sobre ellas mismas, desde su peculiar experiencia y entraña de mujeres [...] descubren el universo a una luz de la que el hombre-creador-de-universos-femeninos no tiene ni la más ligera idea».

En el *Cuento de nunca acabar* reflexiona sobre el oficio de narrar y lo hace desde su vida y su experiencia; sus reflexiones teóricas sobre el arte de la fabulación las expresa narrando, contándonos anécdotas en las que es ella la que cuenta o escucha

lo que le cuentan, o haciéndonos imaginar situaciones en las que los niños aprenden a contar. Carmen Martín Gaite leyó mucha teoría literaria, pero cuando se pone a esbozar sus propias teorías, filtra sus lecturas a través de su experiencia de mujer y de escritora rehuyendo el tono académico. Admite que las lecturas de narratología, que ha hecho al hilo de su escritura, no dejarían de dar fruto en su propia obra, pero las excluye a la hora de escribir su *Cuento de nunca acabar*, porque como mejor expone ella su teoría sobre la narración es narrando. En relación con esto lo mejor es hacer referencia al libro de Virginia Woolf *Una habitación propia*. Cuando Carmen Martín Gaite leyó este ensayo dice: «do que más me había llamado la atención era el uso del tono narrativo aplicado al tratamiento de un tema teórico, su ausencia total de pedantería».

Antes de terminar, tengo que hacer un breve resumen sobre cómo fueron aquellas dos o tres semanas en las que compartimos piso. La convivencia no pudo ser mejor; aún me sorprende cómo dos mujeres separadas por edad, vivencias, fama literaria, y tantas cosas más pudieron entenderse tan bien. Creo que triunfó la naturalidad de Carmen, su disposición a aceptar a mis amigos y a mí como éramos, también bastante naturales. Nos visitaban a veces con el pretexto de pedirle que les dedicara una de sus novelas. Las conversaciones eran variadas porque entre ellos había filólogos y profesores de Historia Moderna, que la apreciaban por sus investigaciones históricas: *El proceso de Macanaz* y *Usos amorosos del dieciocho en España*. No es solo que fuera muy sociable y agradable, es que era muy aguda y tenía mucho sentido del humor, quizás lo había heredado de sus padres.

Dice en su «Bosquejo autobiográfico» que no fue el sol que brillaba aquel 8 de diciembre en Salamanca el que le trajo la buena fortuna, sino «el amor a la vida y la confianza que desde la infancia me inculcaron mis padres, ambos de una calidad humana excepcional. Aparte de su bondad natural y su inteligencia, poseían ambos un particular y acusado sentido del humor que conservaron hasta la vejez, gracias al cual cualquier conversación mantenida con ellos jamás era convencional o rutinaria, sino algo muy vivo y divertido».

En el prólogo de José Luis Borau al libro de Carmen Martín Gaite, *Pido la palabra*, dice que quien solo ha leído sus obras

y no ha alcanzado la fortuna de verla actuar en público se ha perdido un espectáculo digno de ser contemplado. Personaje o no de sí misma, lo que no tiene vuelta de hoja es que, oyendo y viendo a Carmiña, cualquiera se explicaba mejor lo leído anteriormente de sus libros. Era capaz de leer como si no lo estuviera haciendo, achinando unos ojitos maliciosos y alegres... a la sombra de sus boinas adobadas con *bisutos*, que nos remitían a miss Lunatic de *Caperucita en Manhattam*. Le daba igual recitar versos propios o ajenos, sin que se le cayeran los anillos por cantar, a veces al alimón con voces profesionales, la letra de un bolero inolvidable.

Nunca olvidaré lo bien que lo pasábamos cantando las coplas de doña Concha Piquer para aprendernos las letras. Me había regalado cinco discos de ella y, cuando habíamos terminado nuestro trabajo, representábamos las trágicas vidas de aquellas mujeres sin nombres propios, al son de la voz de la Piquer, que a veces se tornaba amarga y compasiva.

Carmen Martín Gaite es una de nuestras más grandes escritoras. Sus novelas siguen siendo leídas, especialmente entre las mujeres, porque ha sabido siempre tocar nuestras fibras más sensibles. La mayoría de sus novelas tiene como protagonistas mujeres y no se trataba de no tener pulso para trazar caracteres masculinos, sino porque creo que se encontraba más cómoda trazando ambientes femeninos. ¿Lo abarcaba todo? No me atrevería a decir que sí; pero lo que es verdad es que no le faltaba capacidad para todo lo que se le viniera a la cabeza, desde cuentos de niños a relatos de mujeres y a los ensayos de teoría literaria, que aún siguen incitando a su estudio a los filólogos y teóricos y críticos de la literatura.

Y ahora sí que termino con el mejor regalo que podía hacerme: la dedicatoria de *A rachas* (1976): «Para Charo, que tan bien me ha tratado y que tan bien sabe hablar y escuchar. Carmen. Salamanca, Otoño de 1981».

EL REGALO DE CARMEN MARTÍN GAITE

Sílvia CORTÉS XARRIÉ

El propósito de estas notas es explicar cómo aconteció una entrevista de apenas diez minutos con Carmen Martín Gaite. Lo que tiene de excepcional es que fue la segunda y última que concedió para televisión. La primera, la hizo con el prestigioso presentador Joaquín Soler Serrano en su célebre programa de entrevistas *A fondo*, por donde pasaron los mejores escritores del siglo XX, de Borges a Cortázar, de Marguerite Duras a Milan Kundera. La segunda y última, fue la mía. Yo ignoraba totalmente este dato. De hecho, lo supe al poco de morir ella. No podía ni imaginarlo. Yo solo era una chica de veinticiséis años que trabajaba para la televisión local de Barcelona.

Estas notas narran lo que sucedió antes, durante y después de la entrevista según lo viví yo. Haré uso y mención de documentos míos de trabajo relacionados con esta entrevista y que aún conservo. Son variados y de distinta índole, algunos incluso personales. La idea es que aporten un aire documental. Por último, irán apareciendo de manera alterna todas las declaraciones que hizo Carmen Martín Gaite en la entrevista. Algunas irán hilvanadas a la narración y otras aparecerán de manera más libre.

La génesis de esta entrevista, el destilado de lo esencial, aquello que la hizo posible, es la generosidad. Fue un regalo y, como tal, fue un acto generoso. Además, fue espontáneo, cosa que lo hace más auténtico. Para mí, en ese acto, Carmen Martín Gaite manifestó su talante.

Yo el libro se lo regalo a los demás, os lo regalo a vosotros. Y en cambio, cuando lo estoy escribiendo, es solo mío. Es como si lo hubiera perdido cuando lo termino.

Parece que la generosidad marca también la relación de la escritora con sus lectores. No es muy descabellado pensar, entonces, que se manifieste en su obra tomando diversas formas. Lanzo el anzuelo de esta tesis por si alguien se anima a investigar cuáles.

La entrevista fue el 19 de octubre de 1999, en un cuarto anexo al auditorio del Centre Cultural de la Fundació La Caixa de Barcelona, un lugar pequeño y sin encanto, donde estuvimos apenas quince minutos. Sucedió al borde del cambio de siglo y de milenio. Pasaron muchas cosas, entonces. Todo lo que rodea esta entrevista es una de las más bellas y llenas de sorpresas que viví.

La prehistoria (1992-1999)

Toda historia tiene una prehistoria, un antecedente necesario. La de esta entrevista empieza siete años antes, con otro regalo. En 1992 invité a un grupo de compañeros de la Universidad Autónoma a pasar el fin de año en Cambrils, el pueblo natal de mi bisabuela situado en la costa de Tarragona. Había filósofos, historiadores y filólogos. Mónica me regaló *Nubosidad variable* cuando pasaban cinco minutos de la medianoche. Así llegó el primer libro de Carmen Martín Gaite a mis manos, mientras en el Meridiano de Greenwich estallaban las celebraciones y los besos. Y así fue como me *engaitié*.

Leyendo años después las *Lecciones americanas (seis propuestas para el próximo milenio)* de Italo Calvino, tuve la sensación de que el señor Calvino estaba también «engaitado» y que me desvelaba los mecanismos hechizantes de la escritura de Martín Gaite. A Mónica

le dio por copiar a mano párrafos enteros de sus novelas, ni ella sabía por qué. Yo fui más allá y me dio por construir un mito según la imagen mental de mis aspiraciones; no solo quería escribir como Martín Gaite, quería ser como ella. Yo era entonces una mujer en construcción y tenía esa sed de espejo que va más allá de lo racional. Tenía el convencimiento de que si yo disfrutaba tanto leyendo sus novelas, era porque habían sido escritas desde el goce. A Martín Gaite me la imaginaba siempre disfrutando mientras escribía.

A mí lo que me gusta es escribir. Ser escritora no es que no me guste, pero no quiero confundir el placer que siento al estar escribiendo con el que puedo sentir cuando veo un libro ya en el escaparate.

Mónica me acusaba de mitómana (tenía razón) y me provocaba con el argumento de que en la literatura importaban las obras, pero yo le decía que a mí me gustaban más los libros de los autores que creía buenas personas. Me preguntó si dejaría de leer a Martín Gaite si descubriera que es una estúpida. Le contesté que era imposible que fuera una estúpida y Mónica hizo una mueca razonable. Pero cuando el tiempo me dio la razón, Mónica se alegró tanto o más que yo.

Al principio, de Carmen Martín Gaite solo leía sus novelas, pero en octubre de 1999 me dediqué en cuerpo y alma al resto de su obra. Me zambullí en sus ensayos, cuentos, poemas y artículos, subrayando y anotando en los márgenes de las páginas.

Yo un lapicero para subrayar los libros que me gustan siempre lo tengo. Y a veces tengo que contenerme para poner... así que, si otros lo hacen conmigo, pues desde aquí se lo agradezco muchísimo, porque comprendo esa pasión.

No fue por mitomanía, fue por trabajo. Leí a la Gaite ensayista y me *engaité* de nuevo. Redescubrí un espejo lleno de mujeres ventaneras, mujeres noveleras, mujeres habladoras, ríos revueltos e hilos de los que tirar. Una declaración suya en *El País* me atravesó: «la literatura nos salva la vida». Con esta sencillez me explicó Martín Gaite que la sed de espejo y el motor de la escritura

son puros mecanismos de autoconstrucción y supervivencia, y que la pasión por la escritura es algo que te toca y te elige: Martín Gaite no decidió ser escritora, la literatura la eligió a ella.

Desde muy pequeña quería... no es que quisiera ser escritora, es que me apasionaba inventar cosas, jugar con las palabras. Y a pesar de que he tenido muchas pasiones, el teatro me hubiera gustado también y me hubiera podido gustar alguna otra cosa, como dibujar... Pero ninguna me cogió con tanta fuerza. Por lo tanto, no he tenido que elegir, ella me eligió a mí, digamos.

La historia (1999-2000)

En el año 1999, la televisión local de Barcelona vivía una época de modernización radical (y experimental) bajo la dirección de Manuel Huerga. Sus propuestas fueron tan dispares como cambiar la carta de ajuste por una pecera en directo o eliminar los platós a favor de las calles. «Salid y contad lo que pasa». Bajo este lema, un ejército de veinteañeros recorriamos la ciudad armados con una minicámaras, un micrófono y un trípode para tomarle el pulso a la cultura de Barcelona, a la oficial y a la *underground*. Por aquel entonces no estaba de moda el feminismo, pero a mí me interesaban las mujeres creadoras, las voces femeninas. Yo misma acababa de emprender un camino marcadamente masculino en el que los referentes de realizadoras y directoras audiovisuales eran prácticamente nulos. Supongo que por esto me dediqué a las escritoras. Hacía piezas de cinco minutos donde exploraba su relación con Barcelona. En la colección estaban Peri Rossi, Marta Pessarrodona, Maruja Torres, Carme Riera, Montserrat Roig, Mercè Rodoreda, Ana María Matute y Lola Anglada entre otras. Me pasaba horas en la biblioteca de l'Institut Català de la Dona, leyendo y escribiendo notas en mis libretas de documentación.

Más que luchar es buscar el hueco. Es decir, yo no digo que haya que luchar haciendo mucho ruido, sino buscar verdaderamente algo, una salida. A mí no me gusta hablar de mi caso personal, porque me parece una pedantería. Tuve suerte, esta es la verdad, unos padres comprensivos y tuve muchos amigos... Hice una carrera

en unos años en que la mujer no la hacía, pero siempre porque en mi casa les gustó y todo eso.

Un día me enteré de que Carmen Martín Gaite venía a Barcelona a presentar la versión sonora de su libro de poemas *A rachas*. Me embargó el entusiasmo y llamé a la editorial para pedir una entrevista, pero pasó algo extraño. La cuestión es que llamé muchas veces y la encargada de prensa siempre me daba la misma respuesta: «aún no he podido hablar con Carmen». Yo no sabía qué pasaba, pero no dejé de insistir. El día antes de la presentación, la respuesta fue la misma, aunque esta vez añadió «pero tú ven». Y fui. Llegué treinta minutos antes del inicio de la presentación, como se me indicó, con mi mini equipo de filmación y muerta de nervios y de ganas. La encargada de prensa tomó aire al verme y me lo soltó: «Aún no se lo he dicho. ¿Sabes qué pasa? A Carmen no le gustan mucho las entrevistas para televisión». El mundo se me vino encima. Pero ella siguió: «Ahora está con una periodista de la radio. Cuando termine, si quieres entras y le preguntas tú misma. ¿Te parece?» Ahí me temblaron las piernas. No tenía ningún sentido decir que no y dije «vale». En cinco minutos la periodista salió del cuarto, la encargada de prensa me dijo «adelante» y entré.

A mí me gusta contar. Incluso en mis poemas, que ahora han salido en un cedé recitados por mí. Ayer en Tarragona estuvimos hablando de ese cedé. Vamos, como una presentación. Es un recital de mis poemas que están en Hiperión. Mis seguidores ya lo conocen. Es un libro que se llama *A rachas* o *Después de todo*, también. Muchos, los mejores, son narrativos. Tienen un ambiente donde se está viendo una plaza o se está viendo un viaje. Yo, para mí, necesito contar algo visual, que se vea lo que cuento.

La entrevista (octubre-diciembre de 1999)

Carmen estaba sentada al otro lado de una mesa con una boina y una sonrisa, como en las fotos de las solapas de sus libros. Le conté que trabajaba en la televisión de Barcelona, le enseñé la

cámara y le expliqué que era tan pequeña que le llamábamos Tamagotchi. Ella sabía perfectamente que me refería a esos aparatos electrónicos tan de moda en los noventa, que tenían una mascota pixelada dentro de una pantallita del tamaño de un huevo. Le propuse trincar la cámara en el trípode y dejarla detrás, en un rincón, así podíamos charlar las dos y olvidarnos de que existía. Ella me escuchaba con atención. Hizo una pausa, no sé cuánto duró, pero fue larga, y al final puso una condición: «¿me puedo pintar los labios?» Me salió una sonrisa y contesté «por supuesto», y ella dijo «entonces, vale», y sonreímos las dos a la vez. Sacó del bolso una barra de labios y un espejito y se pintó los labios de carmín. Observé el momento, fascinada, luego monté la cámara en un rincón, como le había prometido, la encuadré a ella, me senté y saqué mi papel de preguntas. La entrevista duró unos diez minutos, no había más tiempo. Pero hubo tiempo de hablar, por ejemplo, del origen de sus novelas.

Antes del siglo XIX se escribía más en plan gestas o acontecimientos más ajenos al personaje. Pero la novela posterior, la novela desde el siglo XIX, siempre tiene orígenes en cosas que se sintieron en la infancia. Vamos a poner el paradigma de *Madame Bovary*, una de las novelas más grandes del siglo XIX. Bueno, pues, si ella de niña, Madame Bovary, Emma, no hubiera tenido aquella insatisfacción que sintió en su casa y aquel deseo de salir de un sitio de provincias y conocer otro mundo, su historia no... y remite a la infancia, cuenta cómo era ella de niña. Casi todas las novelas tienen algún recuerdo de infancia, aunque no sean personales. Porque, bueno, Flaubert dijo «*Madame Bovary soy yo*», pero evidentemente creó un personaje.

Salí del cuarto con un tesoro de confesiones y flotando de felicidad. La encargada de prensa me preguntó: «¿ha ido bien?» y le contesté «¡muchol!». Luego, grabé fragmentos de la presentación y otros recursos para montar la pieza. Carmen leyó algunos poemas, pero yo solo grabé uno. Fue, precisamente, *No te mueras todavía*.

Empecé escribiendo poemas, muy peque, muy joven. Vamos, que merezca la pena de recordarse. Algo

que merezca la pena de recordarse, fue una colaboración en la revista universitaria salmantina *Trabajos y Días*. Tendría yo 17 años. Un poema... o varios.

Las mudanzas son la prueba del algodón de lo que cada uno considera sus tesoros, porque solo los tesoros las sobreviven una y otra vez. Tengo unos cuantos tesoros relacionados con esta entrevista. Este es el caso de la caja de libretas de visionados que pesa como un muerto, que ha sobrevivido a tres mudanzas y que ayer bajé del altillo. Recordemos que la entrevista tuvo lugar en la era analógica, cuando los procesos de trabajo eran manuales. Había un cuarto de visionado en la tele donde revisábamos las cintas de grabación, allí transcribía los fragmentos más interesantes de las entrevistas en una libreta y luego escogía las imágenes y los recursos más narrativos que había filmado, anotando el código de tiempo. Con estas selecciones hilvanaba el guión y después editaba la pieza en la sala de montaje. En esa ocasión grabé imágenes una vez terminada la presentación. Eran imágenes de Carmen charlando con personas de los asistentes a la presentación, tomadas de lejos. Carmen era inconfundible con su boina, su pelo blanco ondulado y los labios pintados de carmín. Me gustó esa imagen de Carmen habladora y sonriente y me recreé un rato filmando.

Me preocupaba comunicar mis fantasías, de niña. Recuerdo que cuando inventaba una historia o había visto algo de determinada manera, quería comunicarlo. Quería explicar a los demás cómo lo había visto yo. No era una persona avasalladora y he seguido no siéndolo. Pero, cuando había un hueco, se callaban, yo quería meter esa baza de decirle cómo lo había visto yo. La necesidad de intervenir.

Como anécdota, explicaré que en este momento del visionado de la cinta de recursos de Martín Gaite tuve un espejismo: me vi a mí misma charlando con ella después de la presentación, pero era imposible que fuera yo. En primer lugar, porque no hablé con ella después y, en segundo lugar, porque yo estaba grabando.

Entre los tesoros supervivientes relacionados con Carmen Martín Gaite, está la copia de seguridad de mi primer ordenador

planchada en un cedé. Allí conservo una carpeta llamada CMG con muchos archivos. Entre ellos, una carta que le escribí a Martín Gaite, donde le anunciaba que le mandaba una copia de la pieza en una cinta VHS y le agradecía la entrevista. Era del 8 de diciembre de 1999. No recuerdo si llegué a mandársela, pero sí que yo me sentía muy feliz, y eso que todavía no sabía la dimensión real del regalo que me había hecho. Edité una pieza de cinco minutos que se emitió en diciembre de 1999. Recuerdo que gustó mucho y que se re-emitió muchas veces durante varios días.

El homenaje (julio-octubre del 2000)

Siete meses después moría Carmen Martín Gaite. Dentro de esa carpeta digital titulada CMG hay un relato de cómo me enteré de la noticia el 23 de julio del año 2000. Dice así:

El día que murió Carmen Martín Gaite me encontraba disfrutando de un fin de semana con unos amigos en una casa de campo. Las labores domésticas que tanto odio en la ciudad se convierten, en el tiempo dilatado del campo, en fascinantes tareas de relleno. Me ofrecí para cocinar una tortilla de patatas para la cena, mientras una apasionada partida de dominó mantenía en vilo a mis compañeros en el comedor. Sus comentarios se fundían con el ronroneo del noticiario radiofónico que habían sintonizado y escuché el nombre de Martín Gaite: «seguro que le han dado un premio», pensé ilusionada. Pesqué con la espumadera las últimas patatas ya cocidas que parecían compartir mi alegría crepitando en el aceite hirviendo y salí corriendo para escuchar la noticia. En el trayecto hacia el comedor percibí el tono grave de la noticia. Carmen había muerto mes y medio después del fatal diagnóstico de un cáncer, cuya noticia no había trascendido más allá de los círculos íntimos de la escritora. Me paralicé, noté un silencio en mitad de la partida y que mis compañeros me observaban extrañados. Me preguntaron si la conocía. Contesté que la admiraba y que la había entrevistado recientemente. Y entonces sentí una imperiosa necesidad de hacerle un homenaje.

Conservo el documento de la propuesta formal que trasladé a mi jefe de la televisión días después. Es la siguiente:

Propuesta para la elaboración de una pieza documental en homenaje a Carmen Martín Gaite. La idea es aprovechar el material de la entrevista que grabé con la escritora el pasado 19 de octubre en el Centro Cultural de la Fundación La Caixa, donde Martín Gaite habló de su literatura (su concepto, sus inicios, su trayectoria), así como las diversas imágenes que tomé de la escritora con sus lectores y amigos, y un poema leído por la propia autora. La idea es enlazar este material con entrevistas a Montse Balada (amiga personal), Jorge Herralde (editor) y Emma Martinell (especialista literaria y biógrafa de Martín Gaite) para hablar de su obra y su persona. Dirección: Sílvia Cortés. Duración 30 minutos. Planning de rodaje: 4 días.

Enseguida me dio luz verde y en septiembre del año 2000 empecé a preparar el homenaje. Lo primero fue rescatar las cintas originales de cámara con todas las declaraciones y los recursos de Carmen Martín Gaite. Gracias a mi mitomanía no las había reutilizado como hacíamos habitualmente una vez cerradas y emitidas las piezas. Por suerte, guardé esas cintas como oro en paño. Lo primero que hice fue transcribir toda la entrevista de arriba a abajo. Luego, preparé un cuestionario para Emma Martinell y otro para Jorge Herralde como marco testimonial y finalmente empecé a escribir un hilo conductor epistolar, que era una especie de homenaje a *Nubosidad variable*, donde le escribía una carta a Mónica. Con este recurso narrativo quería enmarcar la pieza en un tono y una mirada personal que abría la pieza de la siguiente manera:

24 de julio de 2000. Querida Mónica, ayer murió la Gaite. Estoy triste y pienso en ti. Todos aquellos momentos que su literatura nos hizo compartir vuelven agolpados a mi memoria. Necesito contar contigo para ordenarlos y contarlos bien, tú siempre has sido para estas cosas una interlocutora excepcional. He revuelto mi biblioteca de arriba a abajo en busca de los libros de Carmen y he recuperado los artículos y las noticias que hemos intercambiado sobre ella durante años como un juego. Lo he

reunido todo con la intención de tenerlo cerca mientras te escribo, pero no he podido evitar *engaijarme* durante horas entre sus líneas. Me seduce tirar del hilo de la memoria sentimental y reconstruir a nuestra Gaite desde cero, enredarnos en el recuerdo para atraparla a cachitos y a su manera. No importa si no logramos contárnosla del todo. Siempre podremos hallar en sus libros lo que quede suspendido.

El regalo de Carmen Martín Gaite

He encontrado los cuestionarios que preparé para las entrevistas de Jorge Herralde y Emma Martinell. Recuerdo mucho la entrevista con Emma en la universidad de Barcelona. La grabamos en uno de los pasillos del claustro, con un fondo de piedra y azulejos precioso. Allí, sentadas en un banco, Emma me preguntó si tenía realmente una entrevista grabada de Carmen Martín Gaite y dije «sí». Ella se echó hacia adelante y me preguntó «¿Pero tú sabes lo que tienes?» Acto seguido me contó que solo había una entrevista con Soler Serrano anterior a la mía. Me quedé en shock. Pasé por la negación, «no puede ser», después por las preguntas «¿por qué yo? ¿por qué no me lo dijo?», y finalmente sentí una presión enorme «tengo un tesoro y tiene que lucir». El shock me duró mucho tiempo. Durante todo el proceso de creación del homenaje sentía alegría y orgullo de ese tesoro, Martín Gaite me lo había regalado personalmente en un acto de generosidad sorprendente, pero también sentía una gran presión por estar a la altura, por utilizar ese tesoro como merecía Martín Gaite.

Los recursos que tenía para la producción eran muy escasos y tiré de imaginación, pasión por mi oficio y amor por Martín Gaite para crear una pieza de homenaje. Se emitió un año después de nuestra entrevista y fue nominada, según me dijeron, a los premios Ciutat de Barcelona de ese mismo año.

Dentro de todo, es la pasión... Depende de las ganas que tengas o no tengas. Y eso sí que es un don que tendremos que agradecérselo a los Dioses o al destino. Las ganas de saber que yo quería un huequito para estar

sola desde pequeña. Aunque he sido comunicativa, un ratito para estar sola en un sitio propicio, lo buscaba. No hace falta que sea una habitación llena de pósteres A lo mejor es un rinconcito, un hueco de una roca pequeña, donde sea. Este aislamiento. Por ejemplo, en la novela de Brontë que acabo ahora de traducir, es bien conocida Jane Eyre, que he traducido para Alba Literaria, es la historia de una mujer rebelde. Es una mujer del siglo XIX. Y las hermanas Brontë, las tres, vivieron en una familia muy aislada, buscaban todas un hueco. Sin ser exactamente la habitación propia. La habitación es más todavía. Pero más que la habitación es el espacio donde te acolchas y que no te puedan llamar. Por ejemplo, un teléfono móvil no lo tendría nunca. Hay ratos que necesito que nadie me pueda localizar. Eso es lo que te quiero decir.

Desde Roma, con pasión

Termino estas notas en Roma con Mónica, donde hemos venido a pasar unos días buscando nuestro hueco. Hace un rato hemos puesto los móviles en silencio y acabamos de visionar el *Homenaje a Carmen Martín Gaite*. Para Mónica ha sido la primera vez, yo hacía 25 años que no lo veía. Al principio he sentido un poco de vergüenza por los defectos de forma y algunos recursos narrativos un poco obvios, pero luego me han emocionado el cariño, la imaginación y el empeño que puse en el trabajo. Y sobre todo, me ha emocionado la pasión que se cuela por todos los rincones de este homenaje: la que compartimos Mónica y yo por Martín Gaite, la que Emma Martinell transmite cuando habla como experta, la que Carmen expresa por la escritura en la entrevista, la de mi empeño por hacer algo bonito y personal. La pasión es una suerte y un tesoro. Son los ojos brillantes de Mónica ante *La vocación* de Caravaggio en la Iglesia de San Luis de los Franceses, y es terminar de ver el homenaje juntas y disertar de nuevo sobre la Gaite, feminismo, escritura, sus libros y otras escritoras. Y que una cosa nos lleve a la otra, como hace veinticinco años, como si no hubiera pasado el tiempo.

Acabo de comprender que estar a la altura de su regalo no era lo más importante para hacerle un homenaje a Carmen Martín

Gaite. Lo que era importante era la pasión. Sospecho que igual Carmen Martín Gaite percibió la pasión y pensó que era un buen hueco.

Veinticinco años después, si pudiera oírme, le daría las gracias a Carmen Martín Gaite por el regalo que me hizo. Mi pasión por su obra y su persona sigue ahí, intacta.

Te voy a tener que dejar. Muchísimas gracias

LA LIBERTAD, LA ESCRITURA, TIRANDO DEL HILO CON CARMEN MARTÍN GAITÉ

Luisa ANTOLÍN VILLOTA

No sé por dónde empezar. Quizá por la libertad, o por el refugio, o por la habitación propia, o por el cuarto de atrás. O a lo mejor por el fugarse a una isla. Como voy a hacer yo en un mes otra vez, irme a una isla. Será cuestión de seguir las miguitas de pan, tirar del hilo que me ofrece Carmen, Carmiña, siempre que no sé qué hacer o por dónde seguir, desde que me encontré con ella la primera vez, hace ahora mucho tiempo, más de tres décadas. Claro que el tiempo, el tiempo te confunde, a las cuentas del tiempo no hay que hacerles caso, eso también lo he aprendido con Carmen, que unas veces se hace muy largo y otras lo que ha sucedido en el pasado parece como si acabaras de vivirlo hace un momento. Además, está todo lo que se escurre entre las rendijas de las fechas del calendario, sin que nos demos cuenta. El caso es que cuando conocí a Carmiña, de la mano de Sara Allen y Miss Lunatic, en Nueva York, ya nunca más me he separado de ella, ni ella de mí, que tengo que agradecérselo. Y hoy vuelvo a leer esa historia, a revivirla, con el deseo y la curiosidad de encontrar en ella quizás algunos porqués de esta aventura a la que Carmen nos invita. La aventura de la libertad y de las palabras, y cómo se entrelazan, como cerezas, o como una guirnalda de papeles estampados en

verde, rojo, blanco y amarillo, o como las trayectorias de vuelo de una nube de mariposas que nos envuelve, formando mil combinaciones, igual que los cristales de un caleidoscopio. No me quiero desviar. La libertad, decía, ese deseo tan loco y tan profundo, la llamita que centellea dentro, del estómago o del corazón, más bien ¡por todo el cuerpo! «Todo tenía que ver con la libertad», eso pensaba Sara Allen. Y así, leyendo *Caperucita en Manhattan* una chica de veintidós años salió del encierro del miedo. Había mucho miedo entonces, hay todavía mucho miedo. «El miedo cría miedo», ya lo dice Carmen. Sí, el miedo puede protegernos a veces, pero también nos doblega, nos ata con cuerdas invisibles, muy suaves al tacto, como la seda, y no nos deja respirar. Tantas voces de advertencia transmitidas de generación en generación, en casa, por las calles, en las noticias: no salgas sola, cuidado con los extraños, quédate quieta, a salvo. Una se vuelve miedosa y entonces le queda escaparse en silencio, sin moverse, con la ventana abierta, contemplando las estrellas de la noche, intentando descifrar su lengua de guiños, como «duendecillos que le mandan destellos de fe y de aventura», en palabras de Carmen, y, desde allí, volar sobre los tejados, explorar selvas tropicales... Y «es que no estás nunca en donde estás», no dejan de decirle, pero es que no se puede estar ahí, en el mundo en que le dejan estar, piensa ella, es tan estrecho... Sí, esa chica de veintidós años sentía, como Sara Allen, que era vital fugarse con los sueños, con la imaginación, en una nave espacial amplia y supersónica, que pudiera alcanzar la velocidad de la luz, o un barco de siete velas que fuera capaz de navegar entre tormentas y oleaje, o subida en el lomo de un ave del paraíso y, también, leyendo un libro, que es lo que solemos tener más a mano. Y entonces esa joven que estaba acabando la carrera de periodismo, porque quería ser aventurera, viajar y contar lo que veía y lo que sentía, se agarró al hilo que le tendió Sara Allen como a la cola de un cometa y conoció a Miss Lunatic, y junto a ellas aprendió a vivir, sin prisa, a la escucha de las historias ajenas, sin decir mentiras, llorando y riendo, abierta a la sorpresa, y cuando terminó de leer, dijo tres veces la palabra mágica: ¡miranfú! ¡miranfú! ¡miranfú!

Sí, todo puede comenzar con una visita o una llamada inesperada, dice siempre Carmen, y el encuentro con Miss Lunatic y esa caperucita de Brooklyn, que era Sara Allen, animó a esa chica a descubrir su propio camino en el laberinto de los días. De ese viaje por Nueva York, una de las cosas más importantes que aprendió fue a guardar mejor sus secretos. «A quien dices tu secreto das tu libertad», a la chica se le quedó grabada esa cita de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* que abre la segunda parte del libro. Andaba ella muy enganchada entonces del joven amor romántico, y una de las reglas de oro que este imponía era contárselo todo al otro: una verdadera enamorada no podía tener secretos. Eso a ella le daba mucho dolor de tripa. ¿Pero, qué tenían que ver los secretos con la libertad? Pues ahí estaba escrito, bien clarito, y esa chica tomó nota en su cuaderno, que, por cierto, era también secreto. Y es que la palabra libertad nombraba algo que sentía muy íntimo, muy dentro, aunque no sabía muy bien definirla, le entraba un cosquilleo, unas ganas de llorar, una alegría. La libertad era para ella todo lo que tenía que ver con pasar tiempo a solas, desobedecer lo que se consideraba normal, no hacer lo que se esperaba de una, rebelarse, como por ejemplo, construyendo naves espaciales o escribiendo libros... Y esa chica perdida sintió que por fin había encontrado en Carmen un faro, una guía, y decidió seguirle la pista, un poco a tontas y a locas, que eso era también parte de la libertad, algo así decía Miss Lunatic, no había que tenerlo todo señalado en un mapa. Y no se sabe muy bien cómo, por arte del azar o de la magia que lleva nuestra vida, que es también lo que dice Carmen: «todo se coordina por la magia, eso es evidente», la chica fue encontrando las miguitas de pan que esta le iba dejando en sus cuentos, sus novelas, sus ensayos, sus guiones, sus poemas y en las conferencias, cuando iba a escucharla hablar, y sus palabras la llevaban de viaje. Y junto a ella iba atravesando puertas, más pequeñas, más grandes, probando distintos trozos de pastel, como aprendió de Alicia, que era también muy amiga de Carmen. Y viajando por países de maravilla, esa chica conoció a Celia y a Elena, a Natalia, a Katherine y a tantas otras, incluso puede que fuera la misma Carmen la que le presentó a Virginia, aunque creo que no, que a Virginia la había

conocido antes¹. Bueno, no importa, lo importante es que todas ellas compartían el gusto por la libertad y por la escritura, y la necesidad de tener un espacio secreto, un cuarto de atrás, una habitación propia y también independencia. Y sus palabras se fueron enhebrando unas con otras y, leyéndolas a ellas, las palabras que esa chica tenía dentro encerradas se fueron abriendo paso por salir. Eso sí, sin alzar la voz, en silencio, al abrigo del papel. Un abrigo de mohair, amoroso y cálido, que la chica conocía bien, ya que como Sofía, otra amiga de Carmen, y como Carmen misma, ella ya «hacía diario» desde niña. Pero este artículo no quiere hablar de esa chica de veintidós años, quiere ser cuidadoso y no aburrir a quien lo lea con ninguna sombra, que de lo que trata es de celebrar a Carmen Martín Gaite, la gran escritora. Lo que pasa es que estoy enredada en la madeja de ese hilo, de esa pluma, que me puso Carmen en la mano y ya no sé quién es quién o quién deja de ser esa chica, Sara, Carmen, Miss Lunatic, que es lo que suele pasar con los personajes, sobre todo con los principales, cuando leemos un libro, que nos confundimos con ellos, nos transfiguramos, como si fueran una especie de alter ego, y eso es también lo mágico. Ya lo dice Carmen: «No somos un solo ser. Mi imagen se desmenuza y refracta en infinitos espejos». El caso es que esa chica había decidido que ella también quería escribir como Carmen y sus amigas, como Natalia, como Katherine, como Virginia, y ellas se convirtieron en su modelo, sus hermanas mayores. Sí, ella siempre había deseado tener una hermana mayor. Una hermana mayor y también un hada madrina, que eso es lo que para ella era Carmen además, por lo de la magia.

¡Una, dos y tres al escondite inglés! Ahora vemos a esa chica más de diez años después, con pareja y dos hijos pequeños, un niño y una niña, se acaba de mudar a vivir a una isla. Durante varios años, el hilo casi ha desaparecido, se ha vuelto invisible, finísimo, a punto de esfumarse de tanto guarecerse en el silencio, las gaviotas se han comido las miguitas de pan. Nuestro personaje está ahora como recién salida de un tornado, todo tiembla alrededor, ve borroso, pierde pie. Carmen ya no habita el mundo

¹ Elena Fortún, Natalia Ginsburg, Katherine Mansfield, Virginia Woolf.

terrenal y ella la ha llorado mucho, y una noche decide volverla a buscar entre sus libros, que están un poco mohosos por la humedad de la isla. Luego le cuesta dormirse, se escucha el ulular de la tramontana, parece que de repente se ha desatado una fuerte tormenta. Más tarde, ya de madrugada, entre el sueño y la vigilia, nuestra protagonista oye una voz: «No te dejes engañar, intentar cumplir tus sueños es lo que al final de la vida te reconcilia contigo misma». Abre los ojos, todos duermen, se levanta a por un vaso de agua. Lo ha escuchado cristalino, como si alguien le hablara al oído. Y la noche siguiente, en esa isla que no es Bergai pero se parece mucho, esa chica, que ya es una mujer, vuelve a sus cuadernos, a los propios, y a los *Cuadernos de todo* de Carmen, que están recién publicados todos juntos en un mismo libro. Abre ese libro por una hoja cualquiera y sus ojos, sin dudar, van directos a un párrafo en medio de la página: «Sé tú. Puedes escribir tanto todavía. Claro que eso pensaba John Lennon, que tenía cuarenta años de vida por delante y ya ves. Pero tú vive. *I don't care about the future. There is only present*».

Creo que es ahí cuando le vuelven a entrar unas ganas inmensas de viajar a Nueva York y ese destino se convierte en su meca, porque está segura de que allí encontrará alguna pista importante para avivar la llama de la escritura. «Necesito una cita con Miss Lunatic», se dice en voz baja, abriendo el ventanal de la terraza frente al mar. Luego sale y se recuesta en una hamaca azul mirando las estrellas.

Ahora, mientras escribo este texto, la mujer lleva el hilo atado a la muñeca, para no perderlo, pero antes hay que contar otras cosas, creo que falta alguien, una interlocutora, o interlocutor, que no sea que esté hablando al vacío.

—Espera —me susurra Carmen—, seguro que aparece una visita inesperada.

Y, como siempre, tiene razón.

—¿Eres tú? —escucho a Carmen, está vez hablando a nuestra protagonista al otro lado del altavoz del teléfono móvil.

Va caminando por la senda de un parque que lleva desde una parada de metro casi hasta la puerta de su oficina, sale, cruza el paso de peatones, el cielo está oscuro, acaba de empezar a llover,

sujeta el paraguas, con la mano izquierda y al escuchar la voz, se queda quieta, el claxon de un coche impaciente la sobresalta.

—¿Quién es? —responde tartamudeando.

—Soy Ana Martín Gaite—. Es la hermana de Carmen, tienen la voz casi igual.

Se oye el latido de su corazón, le tiembla la mano que sujetaba el teléfono, sigue caminando, ya llega tarde al trabajo, se le cae el paraguas, lo recoge.

—¡Ah! Hola.

Son las dos de la tarde, ahora vemos a una mujer madura tecleando delante de un ordenador en una biblioteca, se levanta al cuarto de baño, regresa, vuelve a teclear, ¿por dónde iba?

Nuestra protagonista no ha llegado todavía a Nueva York, pero se ha cambiado de isla, ahora está en Bruselas. Durante varios meses ha convivido con Carmen en su cuarto de atrás, que ahora da a un jardín umbrío, cercado por el muro del recinto de un convento que deja ver acacias y castaños al otro lado. Lo ha escrito todo en un cuento y a Ana, que es la hermana mayor de Carmen, le ha entusiasmado. Sabe que esa llamada es la señal que está esperando, pero no sabe bien qué significa.

—Pues, ¡qué va a ser, hija! —escucha otra vez a Carmen.

Suena un saxofón, la melodía de un blues, volvemos a ver a la mujer, ahora frente a una mesa estrecha de bambú en una habitación pequeña, de cara una ventana que da a un patio interior, con la persiana a medio echar, un poco en sombra. Está más delgada, sostiene entre sus dedos un pelo blanco que se le acaba de quedar pegado sobre la camiseta negra al hacerse una coleta, lo deja sobre la mesa, junto a un cuaderno de espiral azul tamaño folio. El pelo es largo y rizado y brilla con la luz que se cuela entre las ranuras de la persiana. La mujer abre la tapa del cuaderno, pasa la primera página en blanco y escribe: «¿Carmen, qué es escribir?» Levanta la mirada hacia la ventana, se ve un rectángulo de cielo azul con algunas nubes deshilachadas. ¡Una, dos y tres al escondite inglés! La mujer baja la vista hacia el cuaderno, apoya la punta de la pluma y, sin levantarla del papel, escribe. Escribe: escribir, y refugio, y libertad, y aventura, y plantar cara al miedo, y se acuerda de Sara, y de Caperucita y de Miss Lunatic, y también del lobo, y

de la isla y de la estrellas brillantes en el cielo negro, y de la ventana que daba al jardín, y de la que da al mar, y de la suya propia, que cada día muestra un paisaje distinto, y de lo que le gusta salir a la calle, ir al cine, hablar con una amiga, dar un abrazo, y de la cola del cometa, y de lo que imagina en el metro, o en un tren, o en un avión, o sentada en un banco frente al lago de El Retiro, y de su hija y su hijo también, cómo han crecido, y del milagro de ese amor que aún permanece, y de los sueños de los que no quiere despertar, y a veces no despierta, o sí, no está segura, y de las miguitas de pan y los copos de nieve, y de sus paseos por Nueva York, que quedan tan lejanos, Nueva York, Nueva York, tiene que volver pronto. Ha escrito siete páginas, casi sin darse cuenta, como en trance, dejándose llevar con lo que le salía al paso. No las quiere volver a leer, todavía no, que se enlacen bien, que tomen aliento. Deja el cuaderno a un lado y acerca el ordenador portátil, levanta la pantalla, lo enciende. Va a mirar el correo, a ver qué mensajes tiene hoy: una compañía de teléfono, la factura de la electricidad, el clima astrológico del día, un resumen de noticias y, entre todos ellos, se fija en el nombre de un remitente extraño: David. Pincha sobre el mensaje y ¡sorpresa!, es Carmiña otra vez, ahí está, tendiéndole la madeja. «Hola David, encantada, sí, sí, claro, gracias, sí, escribiré ese artículo para celebrar a Carmen, claro que sí», responde enseguida.

Siga leyendo por favor, todavía el artículo no está terminado. Se me han quedado muchas cosas fuera, bueno, siempre hay que elegir, que tampoco hay que decirlo todo. Aunque la verdad es que ahora no sé cómo terminar. Quizá podría ser con la libertad, o con el refugio, o con la habitación propia, o con el cuarto de atrás. O a lo mejor con el fugarse a una isla. Como voy a hacer yo en un mes otra vez, irme a una isla. Será cuestión de seguir las miguitas de pan otra vez, tirar del hilo que me ofrece Carmen, Carmiña, siempre que no sé qué hacer o por dónde seguir, desde que la conocí por primera vez, hace ahora mucho tiempo, el «hilo para tejer lo de antes con lo de ahora. Que no falte, que no se rompa, que podamos seguir tirando de él».

Gracias Carmen.

CONVERSACIÓN AL HILO DE CARMEN MARTÍN GAITÉ

Alberto PÉREZ
David GONZÁLEZ COUSO

Antes de comenzar nuestro diálogo, ¿Cómo se presentaría Alberto Pérez, nuestro interlocutor?

Nací en Sigüenza un verano de 1950. Fui niño cantor con hábito blanco y cruz de madera, y virtuoso precoz en los instrumentos de rondalla. La adolescencia me la llenaron los acordes de una guitarra Fender y los besos de mi primera novia, esa que creí que sería para toda la vida.

Ya en Madrid, serví a la patria limpiando una corneta con sidol y aprendiendo canciones en fang de los soldados guineanos. La universidad y el conservatorio fueron como el cuento de nunca acabar, sólo amenizado por las carreras delante de los grises. Lo mejor de aquellos años fueron, sin duda, los viajes estivales a Europa, las actuaciones de flamenco y jazz en los colegios mayores, el cine de la *nouvelle vague* y el intercambio furtivo de libros. Y, naturalmente, los pisos de estudiantes, con su trasiego; y la furgoneta doscaballos azul, testigo de tantas peripecias.

De la Mandrágora recuerdo el humo, la risa y alguna mirada torva de mis compañeros; y de la época televisiva, los focos, el maquillaje y los autógrafos. Juré que nunca más sería famoso. Y, sin embargo, la estela de esa popularidad nunca

buscada me mantendría por un largo periodo en la carretera, al frente de mi orquesta. ¿Cuántos músicos pasarían por ella? ¿Cuántos escenarios pisaríamos? Y, sobre todo, ¿cuantos paisajes desfilarían ante nuestros ojos? Porque un amanecer por Pedrafita, Pajares, Miravete o Despeñaperros, de vuelta a casa, es algo que no se olvida.

Los años de radio, sobre todo de madrugada, con sus llamadas anónimas, quizá originadas en lugares remotos, y las largas horas de archivo, tuvieron también bastante de viajero, como las canciones que yo cantaba, a petición de los oyentes, en el silencio de la noche. Aunque allí, el paisaje se dibujaba en la imaginación de cada uno.

Un día sentí la necesidad de aportar algo nuevo a todo ese repertorio universal, al que llevaba dedicado ya más de diez años, e invité a Chicho Sánchez Ferlosio a compartir conmigo la aventura de poner en marcha un baile con canciones originales. Fue una experiencia inolvidable, de la que los dos aprendimos mucho. A nuestras sesiones de trabajo solía acudir por sorpresa Carmen Martín Gaite, y, ella y yo, acabaríamos fundando *Arizor Records*. En poco tiempo se me fueron los dos. A Carmen le dediqué el libro-disco *Poemas*, y a Chicho el espectáculo *La Orquesta Volátil*.

Hace ya unos años que recuperé la guitarra, e ideé una manera de tocar los ritmos orquestales sin que perdieran su carácter; después, inventé otra para cantarlos *a capella*. Así que, ando ligero de equipaje. Y es que no hace falta más: un «dubidubi», un buen paisaje y, si surge, una buena compañía.

Conocí a Carmen Martín Gaite en un baile. Yo estaba en el escenario atizando la pasión de los danzantes al frente de mi orquesta, y de pronto la vi en mitad de la pista moviendo su melena plateada. No pude contener el impulso de dedicarle una canción, y ella lo agradeció con una mirada y una sonrisa que encerraban toda la ilusión y la melancolía del mundo.

[Con estas palabras iniciaba Alberto Pérez la introducción al libro *Poemas* que, aunque publicado muy poco tiempo después de la muerte de Carmen Martín Gaite, habían pergeñado y trabajado juntos. No solo en la edición del volumen, sino en la

grabación del CD que lo acompañaba con la voz de su autora recitando los textos].

Da la impresión de que este magnífico retrato con el que abres el libro de poemas de Martín Gaite refleja, no el resultado de un primer contacto con una escritora ya reconocida, sino el conocimiento de una persona a la que te ha unido una gran amistad. ¿Cómo describirías tu relación con Carmiña — porque así la conocían—?

Fue una relación cercana a lo paterno-filial. En su casa — su hermana Anita vivía al lado — me llamaban *el Chico*. A Carmiña la conocí por su sobrino Chicho Sánchez Ferlosio, con el que yo había empezado a colaborar, y se hizo asidua de nuestras sesiones de trabajo. Solía presentarse sin avisar y *probaba* las piezas que íbamos haciendo, bailando alternativamente con cada uno de nosotros. Después, salía disparada hacia su casa para seguir escribiendo.

Con la perspectiva de los años, ¿cuál es tu valoración acerca de la recepción de su obra?

Pues que, sobre todo en la última etapa de su vida, tuvo un gran reconocimiento por toda clase de públicos, especialmente las mujeres, incluidas las más jóvenes, lo que no deja de ser un gran privilegio.

En 1997 publicaste y produjiste tú mismo el álbum «Tiempo de baile». En él, colaboró en las letras Chicho Sánchez Ferlosio y escribió un texto Carmen Martín Gaite. Allí señalaba que «a quien conozca a Alberto Pérez solamente como intérprete de canciones de siempre —las que yo bailaba en mi juventud— le convendría fijarse en que su estilo no se ha forjado a humo de pajas ni miméticamente, sino partiendo de un profundo conocimiento de los géneros que interpreta». La importancia de la vocación, tan respetada por ella, creo que es una nota común en vuestras trayectorias. ¿Cómo trabajaba Carmiña?

Se documentaba profundamente sobre todo lo que escribía, cosa que puede comprobarse en los diferentes géneros que practicó. Solía trabajar en bibliotecas, como la del Ateneo de Madrid, donde pasó muchas horas.

El legado de la memoria es una preocupación constante en la obra de Martín Gaite. ¿Qué recuerdo confesable guardas con mayor agrado de ella?

Era una persona muy espontánea y resolutiva. Si, por ejemplo, íbamos de paseo y se acordaba de alguien, buscábamos una papelería y un estanco, y allí mismo le escribía una postal o una carta, a veces en la pared del mismo local o sobre el buzón.

Carmiña ha trascendido los géneros, de igual modo que ha roto diversas barreras que afectaron a su biografía y a su creación. ¿En qué aspecto consideras que fue más transgresora?

Quizá en la parte de sus cuadernos y diarios, cuajados de recuerdos y reflexiones e ilustrados con multitud de dibujos, recortables y fotos. También se distinguió por su personal manera de vestir.

«Veo el lugar». Esta era su respuesta cuando le preguntaban de qué manera concebía una nueva obra literaria. ¿Qué lugares consideras que le han influido?

Desde luego, Piñor, la aldea natal de doña Marieta, su madre, donde pasaba los veranos. También, naturalmente, su etapa de infancia y adolescencia en Salamanca. Y, por último, sus viajes por el mundo, especialmente a Nueva York.

¿Qué lugares recuerdas haber compartido con mayor delectación en su compañía o cuáles eran los que ocupaban muchas de vuestras conversaciones?

Cuando fundamos el sello discográfico Avizor Records tuvimos ocasión de viajar juntos para presentarlo, lo que supuso para Carmen un gran estímulo. Y en estos viajes nos contábamos cosas todo el tiempo, especialmente de nuestras familias y lugares de origen. A ella le gustaban mucho las historias que yo le contaba sobre mis abuelos: uno, industrial textil; el otro, vendedor ambulante de especias. Por su parte, ella me contó cosas de su entorno familiar que demostraban tener conmigo una gran confianza. Era una persona muy amena, y al hilo de sus narraciones iba intercalando versos y canciones de la manera más natural. Todo, con el motor del coche de fondo y los paisajes sucediéndose ininterrumpidamente.

Carmiña fue una autora respetada, querida y muy admirada. ¿Crees que ella se sentía así?

La verdad es que no le preocupaba demasiado lo que pudiera decirse de ella; pero, claro, también agradecía los

comentarios elogiosos, sobre todo si venían de alguien a quien ella respetaba o admiraba.

La escritora ha forjado también una imagen. Su pose pública y los trazos de muchos de sus personajes contienen guiños y modos de sentir que parecen serle propios. ¿Cuánta verdad consideras que pudo haber en esa invención?

Es difícil saberlo. Carmiña tuvo una personalidad muy rica y una vida intensa. Viajó mucho, leyó mucho y tuvo amigos de todas las clases sociales.

Algunos breves apuntes:

Su mejor texto

Me viene a la memoria el verso *Tú cruzas con tu luz la otra ladera*, del poema *Luna llena*. Creo que no se le ha prestado la atención que merece a la obra poética de Carmiña.

Tu recuerdo imperecedero

Nuestra despedida en la estación de Chamartín, en Madrid, cuando sabíamos que nunca más nos volveríamos a ver.

Una palabra que la definía

Generosidad

Una canción compartida

Chica, el swing que compuse con Chicho y que estrené dedicándosela a ella desde el escenario.

Una lectura compartida

El *Soneto XXIII*, de Garcilaso.

Te agradezco que hayas sido un interlocutor tan preciso, generoso y solícito a la hora de dedicar un tiempo a recordar la figura de una escritora para todos los tiempos. Me gustaría concluir con estas cuestiones:

¿Qué aportaciones señalarías respecto del conocimiento de su obra en los últimos años?

Se ha escrito mucho sobre ella, especialmente en este año de su centenario, y me parece que, en general, tienden a reivindicarse tanto la vigencia de su obra como la personalidad de la propia Carmen.

¿Cómo le presentarías a Carmiña a la juventud que no conoce sus libros?

No es fácil, en estos tiempos de cultura audiovisual. Les intentaría introducir en su figura a través de poemas, narraciones

breves y dibujos o *collages*. También les mostraría grabaciones en vídeo donde se puede apreciar su manera de hablar y su atractiva imagen.

Un último retrato de la persona, escritora y amiga que ha sido Carmen Martín Gaite.

Durante los quince años que la traté, hasta que falleció, recibí su cariño y su apoyo de forma continuada y sin reservas. Por mi parte, me reconforta el haberle podido proporcionar muchos momentos de regocijo e ilusión. Todavía la recuerdo esperando impaciente la llegada del primer disco que publicamos, o bailando como una veiteañera las canciones que ella misma vio hacerse en mi casa, en compañía de su sobrino Chicho.

Normas de edición

El Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (BBMP) publica Artículos de hasta 10.000 palabras / 62.000 caracteres, Notas de hasta 4000 palabras /25.000 caracteres y, de forma excepcional si la calidad e importancia del trabajo así lo justifican, Estudios de hasta 20.000 palabras /124.000 caracteres, preferentemente sobre Historia y Crítica de la Literatura española; dada la raíz menendezpelayista y la vinculación cántabra del BBMP, también se considerarán los originales que se ocupen de esos temas, sin menoscabo del ineludible rigor, interés y calidad científica de tales investigaciones.

El BBMP publica en español. Podrán proponerse artículos, además de en español, en gallego, euskera, catalán, portugués, italiano, francés e inglés. Los autores cuyos artículos sean aprobados, se comprometen a entregar, a lo largo de los treinta días siguientes, una traducción de su artículo al español correctamente redactada. Estos artículos aparecerán en ambos idiomas.

Los originales recibidos serán evaluados por dos revisores pertenecientes. Los artículos se enviarán en formato MSWord. Irán compuestos en letra Garamond 12 pt, con interlineado exacto a 14 pt. Se utilizarán comillas españolas: «».

Los textos citados (que ocupen más de tres líneas) estarán en tipo 11, con interlineado sencillo, separados del texto anterior y posterior con espacio extra y con sangrado de 2 cm. Los textos citados de menos de tres líneas, entrecomillados y en el mismo tipo y espaciado que el texto del artículo. Las notas a pie de página, en tipo 10 e interlineado sencillo. Podrán añadirse textos de apoyo si es imprescindible y siempre con la aprobación del Director del BBMP. Estos textos aparecerán al final del artículo, en Garamond 11 e interlineado sencillo.

Citas bibliográficas. Tras la cita (tanto las de más cuatro líneas, como las de menos) se indicará entre paréntesis el nombre del autor citado, el año de edición de la obra citada, y el número de página. Cada uno de estos tres elementos irá separado por comas. Por ejemplo: (García Castañeda, 1978, 13) (Aymes, 2008, 191). Si hubiera más de una referencia con el mismo autor y año se indicará

añadiendo a, b, c, etc. al año de edición. Por ejemplo: (Romero Tobar, 2006a, 32) (Romero Tobar, 2006b, 473)

La Bibliografía aparecerá al final del texto, en Garamond, tipo 11, e interlineado sencillo. Los apellidos del autor/a aparecerán en mayúsculas. Cada entrada bibliográfica tendrá su correspondiente sangría. La bibliografía estará ordenada por orden alfabético de autores (primer apellido). Si hay varias referencias de un mismo autor se ordenarán por el año de publicación. En casos como el anterior se añadirá a, b, c, etc tras el año de edición.

Los artículos, los estudios y las notas irán acompañados de dos resúmenes, de no más de diez líneas, uno en español y otro en inglés, así como de palabras clave en los dos idiomas.

Ejemplos para la Bibliografía final:

(Libros)

MENÉNDEZ PELAYO. Marcelino. (1876) *Polémicas, indicaciones y proyectos sobre la ciencia española*. Madrid. Víctor Saiz.

(Artículo de revista)

VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán. (2007). «Entre calvos anda el juego: la insistencia de un tema satírico en Rojas Zorrilla». *Revista de Literatura*. 69. 137. 13-34.

(Capítulo de libro)

GULLÓN, Germán. (2003) «El jardín interior de la burguesía española: la novela en torno al 1902». *Las novelas de 1902: Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*. Francisco José Martínez Martínez (coord.). Madrid. Biblioteca Nueva. 41-55.

(Ediciones críticas)

PEREDA, José María de. (1998). *Pedro Sánchez*. Edición, introducción y notas de José Manuel González Herrán. Madrid. Espasa-Calpe.

(Dos o más autores)

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y Borja Rodríguez Gutiérrez. (2009) «Menéndez Pelayo y el Romanticismo alemán». *Ínsula*. 751-752. 20-25.

(Monografías colectivas)

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. (Ed.) (1997) *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán In Memoriam Maurice Hemingway*. Santiago de Compostela. Universidade de Santiago de Compostela / Consorcio de Santiago de Compostela.

(Referencias de internet)

PARRILLA, Carmen. (2007) «La novela pastoril» *Orígenes de la Novela. Estudios*. Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (Eds.) <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/1260418987818487458813/029934.pdf?incr=1>

