

GEOGRAFÍAS DEL DIÁLOGO

La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité

Marcella Uberti-Bona





GEOGRAFÍAS DEL DIÁLOGO

La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité

Marcella Uberti-Bona

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2019 Marcella Uberti-Bona
ISBN 978-88-5526-068-8

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Lorenzo Violante, *Senza titolo* (2012), olio e stoffa su tela.

n°30

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI SETTEMBRE 2019

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it

Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Francesca Orestano
Marco Castellari Carlo Pagetti
Laura Scarabelli Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli Raffaella Vassena
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osipov - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Sara Sullam Simone Cattaneo
Valentina Crestani Elisa Alberani
Nataliya Stoyanova Angela Andreani

Índice

INTRODUCCIÓN	13
I. LAS TRADUCCIONES DE CARMEN MARTÍN GAITE EN SU BIOGRAFÍA INTELECTUAL... 19	
1.1. Pruebas juveniles: los poemas de Tudor Arghezi	20
2. EL SILENCIO DE LA BÚSQUEDA (1968-1974).....	23
2.1. Ignazio Silone y la cultura italiana.....	23
2.2. Italo Svevo y la novela psicológica europea del siglo xx	25
2.3. Poesía gallega: reminiscencias de estudio y de infancia	30
2.4. Incursión en el ensayo feminista: Eva Figes.....	33
2.5. Obsequio a la novela portuguesa: José María Eça De Queiroz	35
3. DIALOGAR CON LOS CLÁSICOS (1980-1984).....	43
3.1. Verdades en forma de mentira: los cuentos de Perrault	44
3.2. William Carlos Williams y la poesía de las cosas	48
3.3. Virginia Woolf y la escritura de las mujeres.....	52
3.4. <i>Madame Bovary</i> entre vida y literatura	56
3.5. Italo Svevo y las estaciones del alma.....	65
3.6. Emily Brontë y la fascinación de las relecturas	70
4. EMPEZAR DE NUEVO (1987-1990)	77
4.1. La impotencia como pesquia: Reiner Maria Rilke	79
4.2. Encuentro con Primo Levi: el superviviente lúcido	82
4.3. Seguir con el vicio Primo Levi: las historias naturales.....	87
4.4. La poesía de la lenta curación: Edgar Allan Poe.....	91
4.5. La tristeza como proceso: Clive Staples Lewis.....	93
4.6. Espejos rotos y nubes en movimiento: diálogo con Natalia Ginzburg	97
4.7. Entreacto con Fernando Pessoa.....	109

5. VUELTA A LA NOVELA: HACIA LO MÁGICO (1991-2000).....	115
5.1. Las raíces mágicas del desarraigado: Felipe Alfau	118
5.2. Exploración de un género: los cuentos de hadas victorianos.....	121
5.3. El «hilo raro» de George Macdonald.....	125
5.4. El tono menor de Natalia Ginzburg.....	129
5.5. Recrear un estilo único: Charlotte Brontë	140
5.6. Texto sobre texto: las cartas portuguesas	152
6. GEOGRAFÍAS PERSONALES Y TRADUCCIÓN: UN VIAJE COMPARTIDO	165
6.1. El inédito «sobre la traducción»: la mirada.....	170
6.2. Poesía y otros géneros literarios: autores y traducción.....	177
6.3. Los paratextos: el traductor visible	186
6.4. Otras lenguas y dialectos extranjeros.....	191
6.5. Natalia Ginzburg: una segunda patria	193
CONCLUSIONES	201
BIBLIOGRAFÍA	207
1. Convenciones gráficas y criterios generales de referencia bibliográfica y de cita	207
2.1. Obras de Carmen Martín Gaité citadas o consultadas	208
2.2. Traducciones de Carmen Martín Gaité.....	212
2.3. Bibliografía general de las obras citadas o consultadas.....	214
TABLA DE LAS TRADUCCIONES DE CARMEN MARTÍN GAITE	223

No sirve para nada escribir, ya lo sé, ¿y es que algún vicio sirve para algo que no sea matar el tiempo? Con éste, por lo menos, no se mata del todo, tiene uno la impresión, por el contrario, de que ha rescatado peligrosamente de las fauces de la muerte misma que el tiempo lleva abiertas alguna visión fugaz destinada al naufragio general.

Carmen Martí Gaité El otoño de Poughkeepsie

INTRODUCCIÓN

El objeto de este libro hace hincapié en las relaciones recíprocas entre la obra traductora de Carmen Martín Gaité y su compromiso integral con la literatura, en una perspectiva ‘geográfica’ en sentido amplio. Por un lado, las traducciones siguen los itinerarios de sus múltiples lecturas en el ámbito de diferentes lenguas y culturas, y, por el otro, jalonan una geografía personal, un recorrido existencial y literario en el que cada obra ocupa un lugar destacado. Entre los elementos clave de este recorrido, sobresalen la intertextualidad, entendida como diálogo fructífero con otros autores, y la orientación comunicativa hacia el lector-interlocutor.

El carácter global del trabajo literario de Carmen Martín Gaité es un dato ya asumido por la crítica, pero hasta ahora su labor traductora había sido estudiada solo someramente, como si fuese un apéndice marginal de su obra. Existen hasta la fecha solo pocos estudios, muy sintéticos y focalizados en aspectos específicos o comparativos, sobre sendas traducciones de Carmen Martín Gaité (Sánchez Moro 2016, sobre *Madame Bovary*; Carotenuto 2003, sobre *Senectud*; y Tello Fons 2010 sobre *Cumbres borrascosas*)¹, a los que se pueden añadir algunos apartados de tesis doctorales centradas en otros aspectos de la actividad literaria de la escritora². Sin embargo, la necesidad de integrar la faceta traductora de Carmen Martín Gaité al estudio del conjunto de su obra ha sido señalada por algunos críticos, tales como José Teruel (2006a: 193), Maria Vittoria Calvi (2019: 32) y Elisabetta Sarmati (en prensa)³.

Por otra parte, quisiera señalar las «coincidencias» que me acercaron a Carmen Martín Gaité y a su obra, suscitando aquel interés personal que es una base necesaria para llevar a cabo cualquier tipo de estudio. Yo también, como la escritora, soy una traductora, y creo que esta incidencia es significativa porque mi investigación tuvo la motivación suplementaria de buscar

1 El estudio de Sánchez Moro es su trabajo de fin de grado.

2 Por ejemplo en Fuentes Del Río (2016: 422-438) y Carrillo Romero (2008: 39-40; 571-575 y *passim*).

3 Tengo que agradecer a Elisabetta Sarmati haberme permitido consultar el borrador de su artículo.

pistas e indicaciones para mi propio traducir. Además, tenemos en común el conocimiento de cuatro lenguas, italiano, español, francés e inglés, lo que me ha permitido acceder a la mayoría de los textos originales que ella tradujo (veintiuno de veinticinco son italianos, ingleses o franceses). Por último, quiero recordar que ‘descubrí’ a la escritora en mi etapa universitaria asistiendo a un curso sobre su ensayo histórico *Usos amorosos de la postguerra española*. El poder de evocación de aquella lectura hizo surgir en mí el deseo de conocer toda la obra ensayística y narrativa de Carmen Martín Gaité, y de emprender una investigación, realizada a lo largo de mis estudios doctorales, cuyo resultado es este libro.

Los dos objetivos de mi trabajo, que se funda en la hipótesis de la organicidad de la actividad traductora respecto a toda la obra de Carmen Martín Gaité, son el estudio del significado de dicha actividad en su biografía intelectual y, de manera opuesta pero complementaria, el estudio de la influencia de su planteamiento literario en la formación de una teoría implícita, y de una práctica, de la traducción. En función de estos objetivos he desarrollado la investigación en tres direcciones. En primer lugar he fijado la cronología y demás datos de publicación de las traducciones de Carmen Martín Gaité, en un segundo momento he indagado las relaciones entre su labor traductora y su actividad literaria y, por último, he contrastado los aspectos salientes de sus traducciones con diferentes aportes teóricos de la misma Carmen Martín Gaité, de otros literatos y de los *Translation Studies*.

La primera etapa de la investigación, es decir, la catalogación de todas las traducciones publicadas de Carmen Martín Gaité y el análisis de todos los paratextos relativos (páginas legales, prólogos, notas, etc.), que resultaron muy abundantes y de máximo interés, me permitió corregir o completar los datos sobre las fechas de publicación y sobre las variaciones de títulos y la presencia de nuevos paratextos (por ejemplo un prólogo) en diferentes ediciones de la misma traducción. Los datos obtenidos por la investigación bibliográfica, puestos en relación con las fechas de publicación de las obras de Carmen Martín Gaité y con sus *Cuadernos de todo*, me han permitido determinar con suficiente precisión los períodos de elaboración de las traducciones, y su simultaneidad o superposición con otros proyectos literarios de la escritora.

En la segunda etapa de la investigación he profundizado la lectura de la obra periodística, literaria y ensayística (y del fundamental volumen *Cuadernos de todo*) de la escritora, para averiguar las conexiones entre las traducciones y el desarrollo en el tiempo de su pensamiento. La perspectiva cronológica adoptada ha intentado definir, más que una sucesión de etapas, una evolución dinámica, en la que nada de lo hecho y de lo pensado se pierde, y todo puede reaparecer a distancia de tiempo, mirado desde otra perspectiva, elaborado en nuevas combinaciones. Por todo esto, ha resultado imprescindible la consulta constante de los volúmenes de las *Obras completas de Carmen Martín Gaité*, cuyo minucioso y estimulante aparato de

notas e introducciones me ha permitido hallar informaciones y datos valiosos, proporcionando también en muchos casos las referencias necesarias para poder profundizar la investigación en otros textos.

El resultado de estos dos aspectos de la investigación se presenta en los veinticuatro apartados que describen y comentan las características principales de cada traducción, sus conexiones con las circunstancias de la vida y de la reflexión literaria de Carmen Martín Gaité, y su influencia a largo plazo en el trabajo y el pensamiento de la escritora. Los apartados están repartidos en cinco capítulos, de los que el primero tiene una función introductora y de información general, y da cuenta de las traducciones ‘universitarias’ de Carmen Martín Gaité, mientras que los capítulos del 2 al 5 presentan cronológicamente las traducciones realizadas por encargo entre el 1968 y el 2000, año de su muerte, y corresponden a los cuatro ‘períodos’ identificados en su actividad traductora, separados los tres primeros por pausas de seis y tres años en las que la escritora no tradujo y, el último, por la publicación de *Caperucita en Manhattan*, la novela con la que la escritora volvió a la producción narrativa después de la muerte de la hija.

Las dos primeras etapas de la investigación, que se funden en los capítulos de presentación de las traducciones, me han permitido alcanzar el primero de los dos objetivos enunciados y han sido sin duda la parte más fructífera y estimulante de mi trabajo, porque además de confirmar la hipótesis inicial de la estricta relación entre la labor traductora de Carmen Martín Gaité y sus otras actividades literarias, han ido configurando un recorrido, una evolución, en su actitud hacia el traducir. Si, al comienzo, la escritora consideró esta actividad como una fuente de ingresos y como una especie de diversión para superar los «baches de desgana», pronto se dio cuenta del importante potencial creativo y de reflexión que el traducir pone en movimiento, y empezó a aprovecharlo insertándolo en el circuito de su compromiso, o simbiosis, con la literatura.

Las traducciones son, o por lo menos llegaron a ser para Carmen Martín Gaité, el punto ideal de encuentro entre lectura y escritura. A veces, por ejemplo en las versiones de *Madame Bovary* y de *Jane Eyre*, le permiten dar forma cumplida a lecturas y reflexiones repetidas a lo largo del tiempo; en otros casos, como los libros de Primo Levi y de Clive Staples Lewis, responden a la urgencia de dar cuenta de unos descubrimientos que se van definiendo en la misma labor traductora. Pero siempre dejan huella en la escritura propia, antes o después, bien sea en las obras narrativas, bien sea en las reseñas o en los textos de reflexión literaria, con las que forman una red de conexiones, retroacciones y reelaboraciones en continua evolución. En este sentido, las traducciones forman parte no solo de la biografía intelectual de Carmen Martín Gaité, sino de su obra.

En la presentación de las traducciones tuve también que enfrentarme, sin haberlo previsto, con el progresivo protagonismo de los paratextos, cuya

conexión con el planteamiento literario de la escritora resultaba evidente y que en las traducciones desempeñan a la vez funciones de auxilio interpretativo o información, de estrategia traductora, y de recurso literario para matizar las relaciones entre autor, traductor y lector. Por esto me pareció oportuno señalar también los detalles de los paratextos, como la estructura y el contenido de los prólogos, las variaciones de títulos y, en las notas de traducción, el uso de la primera persona, la referencia a recuerdos y experiencias personales, los comentarios metatextuales.

La tercera y última etapa de la investigación, cuyos resultados se exponen en el sexto capítulo, aborda el segundo objetivo enunciado en esta introducción: la influencia del planteamiento literario de Carmen Martín Gaité en su teoría implícita y en la práctica de la traducción. En los diferentes apartados en los que está dividido el capítulo he puesto en relación dialógica algunos ejemplos de la práctica traductora de Carmen Martín Gaité con un breve texto de la misma autora sobre la traducción, con las principales cuestiones teóricas abordadas por los *Translation Studies* y con las reflexiones sobre el mismo tema de dos literatos de lengua española cuya presencia en el paisaje intelectual de Carmen Martín Gaité es indiscutible: Octavio Paz y José Ortega y Gasset.

Pese al cambio de perspectiva, el planteamiento traductológico del último capítulo, en el que destacan nuevamente el carácter circular y las ramificaciones múltiples de los influjos recíprocos, ha sido útil para poner en evidencia la organicidad del trabajo de Carmen Martín Gaité también en los aspectos específicos de la traducción. Para ella traducir era, sobre todo, narrar lo leído sin resumir ni parafrasear, esto es, ‘contar’, en su lengua narrativa y con la partitura del texto.

En la práctica, he elegido algunos ejemplos, o mejor dicho algunas clases de ejemplos, principalmente extraídos de las traducciones de Natalia Ginzburg, para poner en relación dialógica las estrategias y técnicas que describen las teorías de la traducción con el planteamiento marcadamente literario de Carmen Martín Gaité.

De hecho, la escritora soluciona los clásicos problemas de la traducción literaria empleando recursos ya bien conocidos, pero también creando combinaciones originales (por ejemplo con los paratextos) y renunciando a menudo a mantener la coherencia entre determinados problemas y sus soluciones en pos de una mayor eficacia expresiva y de una relación más honesta y directa con el lector. Por otra parte, la libertad y el eclecticismo reivindicados por Carmen Martín Gaité para los traductores tienen su límite en las exigencias de la dimensión pragmática y comunicativa, igualmente importante en las traducciones no literarias, y en las implicaciones éticas y hasta sociales de cualquier discurso, que la escritora demuestra conocer y tener muy presentes en su práctica. La atención al lector destinatario de la comunicación se expresa en las estrategias de domesticación y de impli-

cación a él dirigidas. La visibilidad de la traductora, con su 'yo' en primera persona, sus comentarios, y la confesión de sus dudas, cumple una función ética y dialógica, otorgando al lector la legitimación y las herramientas necesarias para conectar, más allá de la traducción, con el autor de la obra, y establecer sus propias pautas de interpretación. Asimismo, Carmen Martín Gaité ha mostrado en muchos casos, por ejemplo con su uso de los paratextos y en el tratamiento de los dialectos del original, que el reconocimiento explícito del texto como traducción, y la visibilidad del traductor como persona, pueden ampliar el repertorio de recursos disponibles sin menoscabo de la calidad y de la comprensibilidad de la traducción.

Quiero mencionar también, aunque no sea objeto en este trabajo de un tratamiento sistemático, el alcance social en sentido amplio de las traducciones de Carmen Martín Gaité. La selección de los encargos, y todo el cortejo de paratextos, reseñas y citas que acompañan cada traducción, reflejan el compromiso de la escritora como animadora cultural en los varios momentos históricos que atravesó su país a lo largo de su vida. Carmen Martín Gaité, desde el «amplio perímetro de una cultura que podemos definir europea a pleno título» (Calvi 2019: 32), promociona por ejemplo la descuidada literatura portuguesa con sus traducciones de Fernando Pessoa y Eça de Queiroz; explora entre los primeros los pagos del *fantasy* anglosajón, antes de su comercialización; introduce nuevos escritores como Natalia Ginzburg, Primo Levi, Clive Staples Lewis; y recrea inolvidables 'clásicos', demostrando su valor en la actualidad.

Por último, quisiera subrayar que en mis intenciones la utilidad de esta obra, más allá de los objetivos que acabo de ilustrar, es la de organizar los datos y ejemplos recogidos en una red abierta de conexiones, relaciones e intuiciones, que espero puedan servir de igual manera a quienes estudian la obra y el pensamiento de Carmen Martín Gaité y a quienes se ocupan de la teoría, o de la práctica, de la traducción. A esto se debe que en las conclusiones me limite a resumir, o presentar desde otra perspectiva, las razones que hacen de la lectura un momento de arranque de la inagotable y polifacética vena creativa de Carmen Martín Gaité, y de su identidad de lectora una de las perspectivas más eficaces para entender su obra global, traducciones incluidas.

I.

LAS TRADUCCIONES DE CARMEN MARTÍN GAITE EN SU BIOGRAFÍA INTELECTUAL

Un primer acercamiento a las traducciones de Carmen Martín Gaité exige situarlas en un marco cronológico y circunstancial que las relacione con su obra y su biografía. Algunos datos como la fecha de publicación, el editor y el idioma desde el que se traduce resultan obviamente imprescindibles, pero son igualmente significativos los detalles sobre la presencia y las características del paratexto (títulos, prólogos, notas de traducción, criterios de selección etc.) y otras informaciones, como por ejemplo si se trata de una primera traducción o de una nueva traducción de un texto o de un autor ya publicado en español. Resulta también útil poner en evidencia, cuando sea posible, las circunstancias de los encargos, los diferentes contextos editoriales, las sincronías entre traducciones y obras de ficción o ensayo de la autora, así como la cita posterior de las traducciones en otras obras suyas, y en general todo lo que apunte a las razones literarias, biográficas o profesionales, a menudo entremezcladas, que justificaron la realización de la tarea.

Si por un lado es cierto que Carmen Martín Gaité se propuso hacer de la escritura su profesión, y lo consiguió, por el otro está claro que con solo escribir novelas o ensayos no iba a conseguir la autosuficiencia económica (al menos hasta los éxitos comerciales de la década de los 90), y por esto siempre practicó actividades 'complementarias', como por ejemplo el periodismo, aprovechándolas en todo caso para desarrollar sus conocimientos y reflexiones literarias. En este mismo sentido es evidente que las traducciones no fueron solo una forma de ganar dinero: su relativa escasez (unos veinticinco títulos en más de treinta años), y los autores y obras representados, apuntan a que casi siempre la escritora pudo elegir, o decidió aceptar,

encargos que encajaban de alguna forma con su trayectoria literaria y con la elaboración teórica en la que estaba empeñada en cada período.

En este y en los siguientes cuatro capítulos se presentan en sendos párrafos las traducciones de Carmen Martín Gaité ordenadas cronológicamente según la fecha de publicación en español, relacionándolas con el recorrido vital, literario e intelectual de la escritora. La agrupación de las traducciones en cinco capítulos, de los que este primero tiene sobre todo una función contextualizadora, sigue la división temporal sugerida por la alternancia o la superposición de la labor traductora con respecto a las fases narrativas, ensayísticas o periodísticas, y a los silencios, reconocibles en la producción de Carmen Martín Gaité.

El corpus completo de las traducciones publicadas de Carmen Martín Gaité consiste en veinticuatro textos de diferentes géneros publicados de 1968 a 2000, y en tres poemas rumanos de Tudor Arghezi que aparecieron en revistas universitarias en 1947, cuando la escritora todavía no había acabado la carrera en Salamanca y que, por ser pruebas juveniles, se presentan en este mismo capítulo antes de las agrupaciones cronológicas.

Los idiomas desde los que tradujo Carmen Martín Gaité, excluyendo el rumano, del que no volvió a hacer versiones, son cinco: inglés (10 títulos), italiano (7), francés (4), portugués (2) y gallego (1). En el Anexo puesto al final del libro se presentan en una tabla cronológica todos los datos relativos a las traducciones de Carmen Martín Gaité, sus otras obras, y los eventos principales de su vida. En la bibliografía final todas las traducciones están ordenadas cronológicamente en una sección separada, según la fecha de publicación, acompañadas por los datos relativos a la obra original. En las referencias a las traducciones de Carmen Martín Gaité en el cuerpo del texto se sigue el sistema autor/fecha, pero indicando la fecha de primera publicación de la traducción en vez de la fecha de publicación de la obra original. Para las otras convenciones gráficas y bibliográficas adoptadas se remite a la primera página de la bibliografía.

I.I. PRUEBAS JUVENILES: LOS POEMAS DE TUDOR ARGHEZI

Las traducciones del rumano de tres poemas del novelista y poeta Tudor Arghezi (pseudónimo de Ion N. Teodorescu), totalmente desconocido en la España de la época, aparecen en 1947 en dos revistas universitarias que se publicaban entonces: la salmantina *Trabajos y Días* (poemas «Los muertos» y «Duhovniceasca», en Arghezi 1947a), y la falangista madrileña *Alferez* («El escondite», en Arghezi 1947b). En *Trabajos y Días* la autoría de la traducción está señalada en letra mayúscula: «Interpretación española por CARMiÑA

MARTÍN GAITE», mientras que en *Alférez* se encuentra al final del poema: «Interpretación española, del rumano, por Carmiña Martín Gaité».

Estas primeras traducciones de Carmen Martín Gaité se deben a la presencia en la universidad de Salamanca de Aurelio Rauta, opositor al régimen comunista de Bucarest que se había exiliado en la España franquista. En sus clases de rumano el profesor hizo conocer a la entonces estudiante de Filología Románica, con la que había trabado amistad, la obra de uno de los máximos autores de la literatura de su país, y probablemente animó a la joven a publicar las traducciones en *Trabajos y Días*. En esta revista, en la que aparecieron también los primeros poemas y relatos de Carmen Martín Gaité, las versiones van acompañadas por una nota en la que la traductora presenta la trayectoria literaria del autor hasta entonces, haciendo hincapié en su disidencia política antimonárquica.

A diferencia de los poemas originales, las versiones en castellano no tienen rima, lo cual da prueba de una orientación hacia la expresividad e inteligibilidad de la traducción; la carga lírica del texto se transmite con pequeños ajustes, sin reproducir su estructura rítmica.

Sin embargo, lo que más interesa de estas primeras traducciones de Carmen Martín Gaité es que aparecen en las mismas revistas, y en las mismas fechas, de sus primeros poemas, cuentos y dibujos, como el que ilustra el cuento «Desde el umbral» (DU 1948)¹, y que parece anticipar sus ilustraciones y *collage* futuros². Asimismo, en el caso de los dos poemas traducidos en *Trabajos y Días* la joven estudiante quiso redactar una nota biográfica para presentar y enmarcar históricamente al autor, dejando así un testimonio discreto de que hasta en sus primeros pasos en el mundo de la letra escrita Carmen Martín Gaité se acercó a géneros diferentes (traducción, investigación histórica y literaria, periodismo) y los abordó desde todas las perspectivas a su alcance.

1 Este cuento juvenil fue publicado en la revista universitaria salmantina *Trabajos y Días* n. 9 de abril-mayo 1948 y aparece posteriormente, también con la reproducción del dibujo, solo en el volumen III de las *Obras completas*. Por lo tanto, siguiendo los criterios de referencia indicados en la bibliografía, se ofrecen en la cita que sigue los datos de la edición en las *Obras completas*, añadiendo entre corchetes el año de la publicación original, cuyos detalles se proporcionan en esta nota.

2 Igualmente interesante es que el dibujo represente una chica mirando desde una ventana (DU-OC III [1948] 2010: 555). El sujeto de la ventana, con sus significados y su simbolismo, reaparecerá en innumerables ocasiones en los escritos y en las reflexiones de Carmen Martín Gaité. Sobre el significado de la ventana en la escritura de Carmen Martín Gaité, véanse Pittarello (1994), Sarmati (2010) y Tosolini (2015). Para un comentario sobre la relación entre *collage* y reflexión literaria en Carmen Martín Gaité, véanse, por ejemplo, Pittarello (2016a, 2016b).

2.

EL SILENCIO DE LA BÚSQUEDA (1968-1974)

Exceptuando la traducción de los tres poemas rumanos en los años de la universidad, que tuvo carácter voluntario y de ensayo, los primeros encargos de traducción de Carmen Martín Gaité coinciden con el extenso período de silencio narrativo entre la publicación de su segunda novela, *Ritmo lento* (RL 1963)¹, que pasó casi desapercibida en la escena literaria de la época, y la de la tercera, *Retahílas* (RH 1974). En estos once años la escritora se dedicó fundamentalmente a la investigación histórica, a la lectura, a la reflexión literaria y personal, buscando una voz y una estructura narrativa que le permitiesen profundizar en la modalidad del análisis psicológico ya experimentada en *Ritmo lento*, enriqueciéndola con la dimensión dialógica implicada por la búsqueda o la invención de un interlocutor, ya fuera este un personaje histórico o de novela, ya un lector, ya una persona real en su vida.

2.1. IGNAZIO SILONE Y LA CULTURA ITALIANA

Después de más de veinte años desde las versiones juveniles de los tres poemas de Arghezi, en 1968 Carmen Martín Gaité, con 42 años y ya en trance de separación de su marido (Teruel 2008: 44), empieza con la traducción, para Alianza Editorial, de *Vino e pane* de Ignazio Silone (1955) una actividad profesional muy estrechamente relacionada con la escritura y con el debate cultural que fue desarrollándose en la última década de la dictadura, gracias

¹ Para agilizar las referencias bibliográficas en el texto, las obras de Carmen Martín Gaité se identifican a la primera ocurrencia con un acrónimo, que suele ser formado por las primeras letras de las palabras del título, y con la fecha de la primera edición o de la recopilación en la que ha sido publicada. En las referencias de las citas de textos consultados en las *Obras completas* (ed. José Teruel, Madrid, Círculo de Lectores, 2008-2019), el año de publicación original (o de la edición citada) se pone entre corchetes y se añade el año de publicación y el volumen de las *Obras completas* (OC) en los que aparecen, al que se refieren también los números de página.

en particular a su amistad con Jaime Salinas y el grupo de intelectuales que en aquellos años lanzaban en Alianza la colección El Libro de Bolsillo, importante proyecto de renovación cultural al alcance de todos (Teruel 2015a). Esta circunstancia le permitió orientar su labor traductora hacia los autores contemporáneos italianos que había empezado a conocer y apreciar de recién casada, en sus primeros viajes a Italia con su marido, Rafael Sánchez Ferlosio, cuya madre era italiana. La curiosidad intelectual y cultural de Carmen Martín Gaité y de sus amigos no se ceñía únicamente a la literatura, sino que abarcaba todas las artes y los temas de debate político y social más actuales en la época, a menudo filtrados en España gracias a los libros en lengua extranjera (o algunas veces editados en América Latina) traídos por los amigos que viajaban. Otro estímulo importantísimo eran también las películas de los grandes directores de los años 60, y cabe recordar que en 1968, siempre para El Libro de Bolsillo de Alianza, sección Arte, Carmen Martín Gaité se hizo cargo de la revisión de las traducciones de los guiones de cuatro entre las más importantes películas de Michelangelo Antonioni hasta esa fecha: *Blow-up* (1966), *Las amigas* (1955), *El grito* (1957) y *La aventura* (1960).

La traducción de *Vino y pan* (y las cuatro siguientes, de las que tres son para Alianza), se sitúa en el largo período durante el cual la autora, sin publicar ficción aunque tenía iniciada la novela *Retahíla* desde junio 1965, se dedica a la investigación histórica y lingüística que llevará a la publicación, en diciembre de 1969, de *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* (PM 1969) y en 1972, bajo el nuevo título *Usos amorosos del XVIII en España*, de su tesis doctoral, defendida aquel mismo año (UADE 1972). En estos años, la autora estaba reñida con la ficción y acabó buscando en la actividad ensayística y de investigación histórica y literaria nuevas formas expresivas que después emplearía también en sus novelas. Por otra parte, su correspondencia con Juan Benet demuestra cómo echaba en falta la ficción, y cómo aun en los momentos de mayor empantanamiento creativo continuaba a interrogarse sobre la función y la forma de la modalidad narrativa (MGB 2011).

El autor de la novela, Ignazio Silone, intelectual de renombre en Italia y en toda Europa, era muy poco conocido en la España de la época: su novela más importante, *Fontamara*, publicada en Italia después de la caída del fascismo, fue traducida catalán en 1967, pero tuvo que esperar hasta 1985 para ser publicada en castellano, por lo que la traducción de Carmen Martín Gaité, la primera en español de *Vino e pane*, contribuyó a despertar el interés hacia este importante escritor italiano.

El libro no está prologado, pero lleva en la cubierta una fotografía de Mussolini con sus jerarcas y en la contracubierta una breve presentación anónima en la que se ponen de relieve el antifascismo de Silone y sus divergencias ideológicas con los camaradas comunistas a comienzos de los años

30. Las notas de traducción (*N. del T.*) son cinco², de las que tres aclaran palabras en dialecto o costumbres italianas; una explica la proveniencia del inglés de un apodo presente en el texto en grafía italiana; y otra señala una cita bíblica. Dos notas más, ya presentes en el texto italiano, son traducciones de citas latinas sin referencia bibliográfica.

2.2. ITALO SVEVO Y LA NOVELA PSICOLÓGICA EUROPEA DEL SIGLO XX

Corto viaje sentimental, publicada en 1970 por Alianza Editorial de Madrid, es la primera traducción del italiano al español de una selección de cuatro de los últimos textos de Italo Svevo (pseudónimo de Ettore Schmitz), publicados en Italia bajo el título de uno de ellos (*Corto viaggio sentimentale*) en 1949, más de veinte años después de la muerte del autor. Se trata de tres cuentos (*Corto viaggio sentimentale/Corto viaje sentimental*, inacabado, *Umbertino/Umbertino*, e *Il mio ozio/Mi ocio*), de los que los últimos dos, y el fragmento largo titulado *Le confessioni del vegliardo/Las confesiones del viejo*, también incluido, son probablemente los esbozos de algunos capítulos de una cuarta novela que el autor dejó inacabada. En España habían aparecido hasta la fecha solo dos novelas de Italo Svevo: *La coscienza di Zeno*, de 1923, publicada como *La conciencia de Zeno* en 1956, y *Senilità*, de 1898, publicada como *Senilidad* en 1965; Carmen Martín Gaité se hará cargo de traducir nuevamente esta última en 1982, bajo el título de *Senectud* (Svevo 1982).

El texto está precedido por una «Nota de la traductora» de unas tres páginas, fechada en enero de 1970, en la que Carmen Martín Gaité presenta al autor y su obra, fijándose especialmente en los veinticinco años de silencio que siguieron al fracaso de su segunda novela, *Senilità*, sin obtener «una sola palabra ni de alabanza ni de condena» (Svevo 1970: 8). Completan su trabajo dos «*N. del T.*»³, ambas relativas al fragmento *Las confesiones del viejo*, en las que la traductora desenreda nombres y relaciones de parentesco entre los personajes basándose en la anterior novela de Svevo, *La coscienza di Zeno*, de la que el fragmento considerado es la ideal continuación, y explicando sus incongruencias con el hecho de que el texto italiano es un borrador póstumo.

Con este trabajo, realizado siempre para la colección El Libro de Bolsillo de Alianza, la escritora remata su declaración de interés hacia la literatura

2 La fórmula «*N. del T.*» aplicada también a las notas de una traductora de género femenino es evidentemente fruto de criterios de uniformidad redaccional, rematados también en la indicación de la autoría de la traducción: «Traductor: Carmen Martín Gaité» (Silone 1968: página legal).

3 Respectivamente en las páginas 123 y 147 de la traducción. También en esta segunda traducción de Carmen Martín Gaité para Alianza se mantiene la uniformidad del género masculino en las «*N. del T.*» y en la atribución de la autoría a un «Traductor» abstracto o asexual, mientras que el encabezamiento de la nota preliminar reconoce el género de su autora: «Nota de la traductora» (Svevo 1970: 6).

italiana, y en particular hacia un autor que tuvo mucha influencia en su escritura y en su reflexión literaria de aquellos años. De hecho, Carmen Martín Gaité, en la época de esta traducción, conocía ya muy bien la obra de Svevo, y hasta se había inspirado en la mejor novela de este, *La coscienza di Zeno*, para escribir *Ritmo lento*, finalista en el Premio Biblioteca Breve de 1962 que fue ganado al final por *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, inaugurando así el *boom* de la literatura hispanoamericana. En *Ritmo lento* la autora establece muchos paralelismos con la novela del italiano en cuanto a la tipología y el papel de los personajes, la organización del texto y los núcleos temáticos (Farci 2014). Como explicará ella misma en la nota a la tercera edición del libro de 1975, comparando *Ritmo lento* con *Tiempo de silencio* de Martín Santos (1962), «nuestras novelas del año 62 supusieron [...] dos intentos aislados por volver a centrar el relato en el análisis psicológico de un personaje, yo influida por Svevo, él por Joyce» (RL-OC I [1975] 2008: 317)⁴.

Efectivamente, Svevo es para Carmen Martín Gaité (y no solo para ella...) «uno de los más inteligentes precursores de la novela psicológica europea» (TH 2006: 182-183)⁵, y si este juicio está extraído de una reseña de 1978 de otra novela del escritor italiano, ya en la «Nota de la traductora» a *Corto viaje sentimental* Carmen Martín Gaité hacía hincapié en el tono «sordo y profundo de salmodía introspectiva» de la obra, en la «fuerza de esta prosa tan rica de sugerencias, tan desaliñada y urgente, tan lúcida», y también «desnuda, sin labrar y sin efecticismo alguno», muy diferente de la «hojarasca» cargada de «lirismo y retórica» que caracterizaba la literatura italiana de los primeros veinte años del siglo xx, cuándo Svevo escribió su obra maestra (Svevo 1970: 7-9). En sus comentarios sobre los aspectos lingüísticos y estilísticos de la obra narrativa de Svevo, Carmen Martín Gaité no menciona las cuestiones relativas a la escritura de un autor que por razones históricas y religiosas fue bilingüe y perteneció a las tres culturas que coexistían en su ciudad natal⁶, sino que subraya lo que puede interesar al lector español (y a ella misma), o sea el rechazo de Svevo a unos usos lingüísticos que ella describe como muy parecidos a los vigentes durante el franquismo. Por otra parte, la autora estaba metida por aquellas fechas en la redacción de

4 Siguiendo los criterios establecidos para las referencias de las citas, el acrónimo atribuido a la novela *Ritmo lento* es RL, seguido por la referencia al volumen de las *Obras completas* (OC) en el que se encuentra, la fecha de la primera edición o de la edición de la que se habla entre corchetes (aquí la tercera), la fecha de edición en las *Obras completas* y la página.

5 La cita está extraída del artículo de Carmen Martín Gaité «Sordidez y megalomanía. Una vida, de Italo Svevo» publicado por primera vez en *Diario 16* el 22 de mayo de 1978, y recopilado por José Teruel en Carmen Martín Gaité, *Tirando del hilo – Artículos 1949-2000*, Madrid, Siruela, 2006. Siguiendo los criterios establecidos para las referencias y las citas, se ha creado una abreviación acrónima para la recopilación (TH), y se ponen en nota a la primera ocurrencia los detalles del título, proveniencia y fecha de primera publicación de los artículos.

6 Italo Svevo, es decir Ettore Schmitz, nació en una familia judía en Trieste, importante ciudad italiana del Imperio austrohúngaro en la que el idioma oficial era el alemán, y la lengua hablada por el pueblo el dialecto triestino, bastante parecido al italiano.

su tesis doctoral, en la que investigaba las correspondencias entre lengua y costumbres en los usos amorosos del siglo XVIII, inaugurando así un aspecto de su original manera de enfrentarse a la investigación histórica, a la que volvería con el ensayo *Usos amorosos de la postguerra española* (UAPE 1987). Y siempre por aquellas fechas se dedicaba a la redacción de *Retahíla*, la novela del regreso, en la que por primera vez ejemplificaría en forma narrativa sus reflexiones sobre el papel del interlocutor y la escritura dialógica⁷.

La comparación entre la «Nota de la traductora» y la reseña de 1978 citada antes ofrece un ejemplo de como también las traducciones, a la par de los artículos y las lecturas, forman una «red de [...] conexiones, que confirma una vez más que la obra de Carmen Martín Gaité, por encima de clasificaciones genéricas y compartimentos estancos, es un tejido coherente y progresivo con piezas magistralmente hiladas y en el que ningún hilo de la trama puede verse como indiferente o superfluo» (Teruel 2006a: 20-21). La reseña, de ocho años posterior, repite casi palabra por palabra, aunque en orden diferente, algunos pasajes de la «Nota de la traductora», en particular los relativos a la ‘voz’ de Svevo, añadiendo, sin embargo, el adjetivo ‘dannunziana’ a la secuencia sobre el lirismo y la retórica, y explicando las elecciones estilísticas del autor como una «reacción personal y autónoma contra los excesos de la elocuencia decimonónica» (TH 2006: 182). El texto concluye subrayando la lucidez del autor en la representación del antihéroe, y de su despido «del papel que ambicionaba representar en un teatro cuyo decorado, con los albores del nuevo siglo, empieza a revelarse como inservible» (TH 2006: 183). La lectura de Svevo, profundizada gracias a las traducciones, sigue fermentando en reflexiones más generalmente literarias que afloran posteriormente y en otras circunstancias.

Sin embargo, en la «Nota de la traductora» encontramos otro tema que en el artículo de 1978 pasará a segundo plano: el del largo paréntesis de silencio en la obra de Svevo después de la mala acogida de sus dos primeras novelas. Aquellos veinticinco años sin publicar interpelan personalmente a Carmen Martín Gaité, que desde *Ritmo lento* se enfrenta con su primer estancamiento narrativo, y es evidente que la traductora se ve reflejada en la experiencia del autor al utilizar casi las mismas palabras para describir ambas. En la «Nota de la traductora» afirma que la primera novela de Svevo «había pasado casi desapercibida», y que la segunda «no obtuvo una sola palabra ni de alabanza ni de condena de toda la crítica italiana» (Svevo 1970: 8), mientras que en la «Nota a la tercera edición» de *Ritmo lento*, de 1975, comenta que la novela «hasta la fecha ha sido muy poco leída y comentada»,

⁷ Sobre estos aspectos de la escritura de Carmen Martín Gaité véanse *El cuento de nunca acabar* (1983), de la misma autora, y Calvi (1990).

y que la primera edición no solo «no se agotó sino que pasó absolutamente sin pena ni gloria» (RL-OC I [1975] 2008: 317).

Es posible seguir aquí uno de los hilos del tejido coherente y progresivo de la obra, y de la reflexión, de Carmen Martín Gaité. En la «Nota de la traductora» de 1970, interrogándose sobre el silencio de Svevo, la escritora apunta a los aspectos más recargados y triunfalistas, y por esto falsos, de la literatura italiana de inicios del siglo (y posteriormente del fascismo), instituyendo implícitamente una analogía con las formas literarias del franquismo español y su propio silencio. Sin embargo, en la «Nota a la tercera edición» de *Ritmo lento* de 1975, ya superada la fase de afasia narrativa con la publicación de *Retahílas*, la mención explícita de la influencia de Svevo se centra menos en la forma y más en su trabajo pionero en el análisis psicológico del personaje. La autora es muy consciente de compartir con Svevo no solo el rechazo a unos cánones artísticos ya condenados por la historia, sino también la búsqueda de nuevas formas expresivas, lo que para ella implica también una superación de las fórmulas del realismo, aunque estas se hubiesen desarrollado en la posguerra como alternativa a aquellos cánones. En 1978, con la reseña de la traducción de la primera novela de Svevo, *Una vida* (TH 2006: 182-183), Carmen Martín Gaité vuelve a razonar sobre el maestro italiano después de la muerte de Franco, en un clima literario que va abriéndose y en una etapa creativa personal aún más avanzada, lo que le permite trazar una síntesis menos subjetiva y más universalizable de sus comentarios anteriores, poniendo de relieve «la genial intuición del escritor triestino, consciente como pocos de las fronteras entre los anhelos de sublimidad y las exigencias de la rutina, entre la megalomanía y la sordidez» (TH 2006: 183).

En las siguientes reflexiones, igualmente extraídas de la «Nota de la traductora», vemos cómo el acercamiento profundo al autor que siempre supone una traducción, entra en diálogo y resonancia con los temas en aquel momento más urgentes de su trayectoria literaria:

el poco éxito que alcanzó en vida no había logrado arrancar nunca del todo su pasión por escribir [...]. Pero no parece cierto que se abstudiese nunca totalmente de escribir. Tal vez a lo que renunció fue a la idea de publicar y de tener éxito, pero los papeles y borradores encontrados en sus carpetas, de los cuales procede la presente selección, parecen indicar, aun cuando no todos hayan podido fecharse, que a lo largo de toda su vida sintió la necesidad de seguir ahondando siempre en los mismos temas que le preocupaban, elaborándolos paciente e incansablemente, dándole vueltas y más vueltas a aquel material limitado y al mismo tiempo inagotable que tenía entre las manos. [...] Quién sabe si él pensaría que estos esbozos y fragmentos que hoy publicamos no significaban escribir en serio, por el hecho de que eran para él

sondeos de que iba tanteando y buscando lo que decía a medida que lo iba diciendo. (Svevo 1970: 7-9)

Estas palabras evocan a un tiempo el taller existencial y literario de los *Cuadernos de todo*, que Carmen Martín Gaité había empezado a escribir en 1961, y el proyecto narrativo pendiente de *Retahílas*. Pero sobre todo son testimonio de que la escritora salmantina relacionó estrictamente desde el principio la labor traductora, y la lectura avisada que esta supone, con su actividad de escritura. Mientras traducía, Carmen Martín Gaité podía aprovechar más cumplidamente el estímulo intelectual proporcionado por las ideas de los autores escogidos, estableciendo con ellos un diálogo, mediado a veces por el paratexto de la misma traducción y destinado casi siempre a alargarse y evolucionar en otros textos suyos.

En *Corto viaje sentimental*, por ejemplo, encontramos en las líneas iniciales de «Las confesiones del viejo» unas consideraciones sobre la ‘literaturización’ de la vida en las que el protagonista afirma que la vida no contada es como si no fuera vivida, y reconoce no ser la persona que vivió, sino la que él mismo describió en sus anteriores memorias, que serían supuestamente las recogidas en *La coscienza di Zeno* (Svevo 1970: 115-116). No podemos por menos que destacar la relevancia de estas ideas con respecto al tema de la relación entre narración y realidad, que Carmen Martín Gaité tratará, entre otros, en su ensayo literario de 1983, *El cuento de nunca acabar* (CNA 1983), de cuya larga gestación ya se barruntaban las primeras señales.

Sin embargo, cabe destacar también un proceso contrario, en el que la traductora aprovecha los conocimientos y habilidades de la escritora y aplica unos criterios de traducción muy influidos por su ética, y su práctica, de la narración. En los años de investigación y redacción de *El proceso de Macanaz*, ensayo histórico publicado pocos meses antes de *Corto viaje sentimental*, y de su tesis doctoral, publicada dos años más tarde, Carmen Martín Gaité sigue enfocando y profundizando en unas cuestiones que serían centrales en toda su producción ensayística y narrativa siguiente, como el papel del interlocutor, cuestión ya presente en las cartas a Benet de los primeros años 60; los confines entre géneros; la relación entre historia e historias; la narración como insustituible recurso cognitivo; y la modalidad dialógica. Al mismo tiempo, y significativamente, la escritora elige traducir al castellano toda la documentación en francés e italiano relativa a su investigación sobre Macanaz, justificando esta decisión, heterodoxa desde el punto de vista académico, con unas consideraciones que perfilan la actitud de respeto hacia el lector, la narración y la lengua de llegada a la que ya apuntan sus reflexiones, constituyendo unas primeras indicaciones implícitas sobre los criterios de traducción que va desarrollando:

En cuanto al modo de redactar y poner en orden los datos recogidos, temo haber seguido un método no demasiado ortodoxo en este tipo de trabajos. Una de las cosas, por ejemplo, que no suelen hacerse en ellos, y que sé de sobra que los buenos eruditos miran con horror, es traducir al castellano los documentos escritos en otro idioma. Yo, a pesar de todo, lo he hecho en todos los casos. [...] Son tantas las veces que tengo que sacar a relucir tales testimonios [en francés] que, a mi parecer, de no haberlos traducido al castellano, resultaría la mía una narración bilingüe, lo cual le quitaría el tono fluido y de interés para cualquier lector que he querido conservar por encima de cualquier otra consideración. Asimismo, he traducido del italiano algunas cartas del Papa Clemente XI y del abate Alberoni. Me he resistido, a pesar de muchos consejos en contra, a hacerlo de otra manera. (PM-OC IV [1969] 2015: 61)⁸

2.3. POESÍA GALLEGA: REMINISCENCIAS DE ESTUDIO Y DE INFANCIA

Las traducciones llevadas a cabo para la antología bilingüe *Ocho siglos de poesía gallega*, publicada en 1972 en Madrid por Alianza Editorial y realizada a cuatro manos con Andrés Ruiz Tarazona, añaden una nueva faceta a la actividad traductora de Carmen Martín Gaité. Por primera vez desde los años de la universidad la escritora se enfrenta a unos materiales líricos y a una nueva lengua, el gallego, que conocía y amaba desde la infancia por ser su madre originaria de Orense. Hasta los veinticinco años Carmen Martín Gaité transcurrió todos los veranos en la casa de Piñor que su madre había heredado del abuelo.

La antología, prologada por los traductores, propone una muestra de poemas con texto original paralelo, desde la Edad Media hasta la modernidad. En una nota aparte se da cuenta de los criterios de selección adoptados (Martín Gaité y Ruiz Tarazona eds. 1972: 27-28), mientras que la autoría de las selecciones y traducciones respectivas (de Carmen Martín Gaité para los poemas hasta el siglo xv, y de Andrés Ruiz Tarazona para los posteriores) está señalada solo en la página legal.

También este texto, como las dos anteriores traducciones de la autora, es publicado en la colección El Libro de Bolsillo de Alianza Editorial, sección Literatura⁹, diferenciándose ligeramente a nivel gráfico por el tratamiento

⁸ Este fragmento se encuentra en la edición original en la presentación de la obra, titulada «A modo de justificación» y situada en las cuatro páginas no numeradas que preceden el encauzamiento de la Primera Parte.

⁹ En los diez años en los que Jaime Salinas dirigió Alianza, Carmen Martín Gaité realizó para esta editorial, además de las cuatro traducciones aquí presentadas, y de la revisión de los guiones de Antonioni de 1968 ya citada, una antología con prólogo y notas de las obras de

de las notas, introducidas por un asterisco y sin la usual acotación (*N. del T.*) encontrada anteriormente¹⁰.

Esta traducción parece ser un punto de llegada, más que de partida, en la biografía intelectual de Carmen Martín Gaité, ya que puede considerarse como la conclusión, en forma muy diferente, del proyecto de tesis doctoral sobre los cancioneros galaico-portugueses del siglo XIII, fruto de su primera estancia al extranjero para los cursos de verano en Coímbra en 1946 (Teruel 2008: 31 y 34). El proyecto de tesis, que le había ofrecido la ocasión para mudarse a Madrid en 1948 y nuevamente en 1949, fue rápidamente abandonado a favor de sus nuevas amistades y de su vocación por la escritura, pero no olvidado, y como todas las actividades de la autora acabó confluyendo en una experiencia de lectura y de escritura muy entrelazada con las contingencias externas y las reflexiones del momento en el que se produjo.

De hecho, en este mismo 1972, como cuenta en un texto recopilado en *Agua pasada* (AP 1993), Carmen Martín Gaité defiende su tesis doctoral, «apacando así aquella vieja frustración del año 49, que a veces me incomodaba un poco, por lo dada que soy a terminar las cosas que empiezo» (AP-OC V [1993] 2016: 988)¹¹. Trabajando para esta antología la autora arregla también las cuentas pendientes con los cancioneros galaico-portugueses. Sin embargo, el enfoque es aquí muy diferente, ya que en 1948 la intención había sido la de «analizar el lenguaje del amor y de la ausencia en los cancioneros», y más en general «los cánones fijados por la literatura que marcan el comportamiento amoroso en una época determinada de la historia» (AP-OC V [1993] 2016: 985), mientras que ahora el marco temporal y temático es más amplio, el trabajo de análisis filológico implícito (en la selección), y la finalidad casi didáctica, como se afirma en el «Criterio de selección» (Martín Gaité y Ruiz Tarazona 1972: 28): «Nos daríamos por contentos si hubiéramos conseguido que el lector medio actual se interesase por la poesía gallega [...], la tuviese en cuenta de ahora en adelante». Además, las investigaciones sobre Macanaz han cambiado por completo la manera en que Carmen Martín Gaité se plantea su oficio, como explica con lucidez en la presentación de su tesis doctoral:

La relación del pasado con el presente, de las historias inventadas con las verdaderas, del lenguaje estereotipado con el que

Benito Feijoo, publicada en 1969 para la colección El Libro de Bolsillo, sección Clásicos.

¹⁰ Las notas son cinco: dos explican el significado exacto de una palabra gallega, y están situadas en las páginas a la derecha, en los textos originales; las otras tres aclaran ambigüedades debidas, más que a la lengua, al diferente contexto histórico, cultural y literario (largueza de las noches de invierno aludida por la expresión «noche de adviento»; referencia irónica a un poeta coevo; implicaciones heréticas de una cita evangélica en un poema de amor).

¹¹ Esta cita y la siguientes están extraídas del texto leído el 11 de junio de 1972 en la Universidad Central de Madrid (hoy Complutense) para presentar su tesis doctoral, que fue posteriormente recogido por la misma autora en la colección de artículos y ensayos *Agua pasada* (AP 1993), que a su vez se encuentra en el volumen V de las *Obras completas*.

pugna por indicar las angustias y necesidades del individuo, de los comportamientos privados con los públicos eran evidencias inseparables ya de mi capacidad de reflexión y de contemplación, y [...] al invalidar para siempre mi posibilidad de enfocar cualquier asunto desde un punto de vista deslindado y unívoco, trastornaban mis esquemas de orden anteriores. Después de haberse internado durante años en el caos lingüístico, anecdótico y psicológico del viejo Macanaz, pieza, a su vez, del complicado puzzle social e histórico de principios del siglo XVIII, ¿quién iba a declararse filólogo, novelista o historiador sino, en todo caso, una mezcla desbarajustada de las tres cosas? (AP-OC V [1993] 2016: 987)

En efecto, los traductores no se limitan a presentar la poesía gallega en términos literarios, y en el cierre del «Prólogo» justifican socialmente e históricamente su crítica a la política monolingüística del régimen franquista: «Parece [...] una opinión aventurada y partidista la de quienes siguen empeñándose en negar la realidad multilingüe del solar español, diversidad que la Historia ilumina y pone de relieve de un modo ya bastante elocuente de por sí» (Martín Gaité y Ruiz Tarazona 1972: 25). Asimismo, en una nota a su «Criterio de selección», los traductores optan por reducir el número de los autores antologizados, y hasta prescindir de unos contemporáneos ya consagrados, en pos de una más amplia representación de los poemas que consideran más importantes y significativos, y hasta de unas canciones:

convencidos de que los temas más típicos y genuinos de la antigua poesía de los cancioneros (el mar, los santuarios, el amor, la ausencia y las burlas) se han refugiado durante las épocas de la decadencia literaria en la poesía popular oral, nos hemos decidido a incluir una serie de canciones, muchas de ellas vivas aún hoy en día, seleccionándolas de diversos cancioneros del siglo XIX. (Martín Gaité y Ruiz Tarazona 1972: 28)

En estas líneas queda patente cómo, a raíz de la traducción, el interés inicialmente literario, filológico y afectivo de Carmen Martín Gaité por los cancioneros galaico-portugueses ha incorporado unos nuevos matices relacionados con la evolución de sus investigaciones y reflexiones sucesivas. Y, por supuesto, el ciclo de las influencias recíprocas no se para, ya que cinco años más tarde vuelven a aparecer los cancioneros en su protesta contra la

aplastante aridez del *Informe Hite* sobre la sexualidad femenina en Estados Unidos (AP-OC v [1993] 2016: 840-841)¹².

La costumbre intelectual de volver una y otra vez sobre las mismas cuestiones, abarcándolas desde diferentes perspectivas y añadiendo cada vez nuevos detalles, sugerencias o reflexiones, se mantiene también en la actitud hacia la labor traductora explicitada en el «Criterio de selección»:

En cuanto a la traducción, hemos procurado, sin salirnos de una absoluta fidelidad al espíritu del texto, que el lector que prefiera leerlo únicamente en castellano encuentre los menos escollos y asperezas posibles. (Martín Gaité y Ruiz Tarazona eds. 1972: 28)

Se repiten aquí, ampliados y elaborados, los conceptos ya ilustrados en la presentación de *El proceso de Macanaz*: para Carmen Martín Gaité la función esencial de cualquier escrito es comunicativa, y el respeto al lector conlleva el deber de utilizar un castellano impecable que fomente el placer y el valor de la lectura. Al mismo tiempo, la fidelidad al espíritu del original impone, especialmente en el caso de la poesía, y sobre todo en una antología destinada al «lector medio actual», difíciles renunciadas o imposibles alternativas, aquí resueltas sacrificando en algunos casos la rima (que se puede recuperar en el original de la página de al lado), para salvar imágenes y significados sin los cuales la lectura perdería su atractivo.

2.4. INCURSIÓN EN EL ENSAYO FEMINISTA: EVA FIGES

En 1972 Carmen Martín Gaité lleva a cabo también su primera traducción del inglés, siempre para El Libro de Bolsillo de Alianza Editorial, esta vez con un ensayo, *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, de Eva Figes, publicado en la sección «Humanidades». El texto original, *Patriarchal Attitudes. Women in Society*, fue publicado en el Reino Unido en 1970, y con los casi contemporáneos *Sexual Politics* de Kate Millett (1969) y *The Female Eunuch* de Germaine Greer (1970), se convirtió en un manifiesto de la ‘segunda ola’ del feminismo. En ello se enfoca desde un punto de vista

12 En el artículo titulado «Reflexiones sobre el *Informe Hite*», publicado por primera vez en *Diario 16* el 31 de octubre de 1977, Carmen Martín Gaité afirma: «Seguro que cualquier moza analfabeta de la Alcarria le echa más picante y salero a irse a las eras con su primer novio y contárselo a una amiga» (AP-OC v [1993] 2016: 841); y luego concluye así el artículo: «En fin, si el descubrimiento del propio cuerpo [...] ha de llevar aparejada una tal pobreza expresiva a la hora de transmitir las experiencias del presunto placer conseguido, dense por liberadas en buena hora las mujeres del *Informe Hite* y sus ardientes fans, pero vivan los cancioneros galai-co-portugueses. Y *La Celestina*, claro» (AP-OC v [1993] 2016: 841).

histórico, social y literario la ‘construcción’ de la mujer, que lejos de ser un proceso natural es el resultado de la ideología patriarcal.

Las únicas intervenciones paratextuales de Carmen Martín Gaité son dos notas de traducción, no numeradas sino introducidas por asteriscos y siempre acompañadas por la ya referida acotación (*N. del T.*)¹³, aunque en la página legal, quizás en homenaje al contenido feminista de la obra, la autoría de la traducción se acredita por primera vez a una «Traductora», y no, como en *Vino y pan* y en *Corto viaje sentimental*, a un «Traductor».

La completa ausencia de referencias a esta obra y a su autora en los escritos anteriores y posteriores de Carmen Martín Gaité parece indicar que la traducción fue el fruto de un simple encargo, y que no consiguió desencadenar conexiones y reflexiones dignas de dejar traza. No obstante, la implicación de la autora en este texto, aunque no declarada, presenta al menos dos vertientes.

La primera, y más obvia, es la constante atención de Carmen Martín Gaité a la condición de la mujer, sobre la que abundan las anotaciones desde las primeras páginas de los *Cuadernos de todo*, y a la que en cierto sentido está dedicada su tesis doctoral, como lo serían más adelante el ensayo *Usos amorosos de las postguerra española* y la recopilación de textos sobre la escritura femenina titulada *Desde la ventana* (DV 1987). Sin embargo, Carmen Martín Gaité se preocupó siempre mucho de matizar y fundamentar sus reflexiones en este campo, y no quiso nunca profesar una adhesión incondicionada al feminismo, aun siendo considerada por muchas mujeres y estudiosas una compañera de lucha (Johnson 2011). Lo que no acababa de convencerla eran las mujeres culturalmente privilegiadas, como ella misma se consideraba, que eludían la responsabilidad de labrarse su propia vida echando la culpa de sus frustraciones a la opresión machista, así como la actitud de enfrentamiento al hombre de muchas feministas, totalmente ajena a su apuesta existencial por el diálogo y la comunicación. Asimismo, en la introducción a *Desde la ventana* Carmen Martín Gaité reprochará a los textos feministas los «resabios académicos» en patente contradicción con la búsqueda de una voz propia por parte de las mujeres (DV-OC V [1987] 2016: 539) A nivel personal Carmen Martín Gaité cultivó siempre la amistad, la solidaridad y la complicidad femenina; en sus trabajos ensayísticos se esforzó en mostrar las trabas puestas al desarrollo de la identidad y del potencial de las mujeres; y en su obra narrativa intentó a menudo apuntar a posibles caminos de libertad. Pero la conciencia misma de su condición de mujer burguesa, instruida y pensante, no podía llevarla a acatar conclusiones genéricas y generalizantes, por lo que, como en otras ocasiones, eligió a veces

13 La primera (Figs 1973: 98) aclara los significados de la expresión inglés ‘bluestocking’ (en cursiva en el texto) y de su equivalente francés *bas bleu*; la segunda (Figs 1973: 170) explica quiénes fueron los ludditas.

el silencio, como justamente evidencia Rafael Chirbes en el «Prólogo» a los *Cuadernos de todo* (Chirbes [2002] 2003: 28).

Por otra parte, la misma honestidad intelectual, la generosidad de su compromiso hacia las mujeres, el deseo de participar en la aventura de resurgencia intelectual llevada a cabo por Alianza Editorial, fue probablemente el móvil que la empujó a aceptar traducir un ensayo que en aquellos últimos años del franquismo podía despertar conciencias y abrir nuevos horizontes¹⁴.

2.5. OBSEQUIO A LA NOVELA PORTUGUESA: JOSÉ MARÍA EÇA DE QUEIROZ

La primera traducción del portugués de Carmen Martín Gaité, *El misterio de la carretera de Sintra*, de José María Eça de Queiroz y José Duarte Ramalho Ortigão, corresponde al volumen 15, publicado en septiembre de 1974, de la recién nacida editorial Nostromo, que ella misma había apadrinado en 1973 ofreciendo para el primer volumen del catálogo una selección de sus artículos (y un cuento de 1970), bajo el título de *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (BI 1973). Completan la traducción, que no es la primera de esta obra, pero que desde su aparición ha suplantado las anteriores, un «Prólogo» fechado en julio de 1974, y 27 notas¹⁵.

La colaboración de Carmen Martín Gaité con la editorial Nostromo permite reconstruir un fragmento de la densa y compleja red de relaciones intelectuales y de amistad que la escritora entretuvo con muchos de los principales animadores culturales de su época. La editorial Nostromo, así denominada en homenaje a la novela de Joseph Conrad, y fundada por «tres jóvenes de veintitantos años» (Diego Lara, Mauricio d'Ors y Juan Antonio Molina Foix) fue, en sus palabras, «una de las aventuras más independientes, arriesgadas y jóvenes que puedan registrarse en el libro de cuentas culturales de nuestro país» (AP-OC v [1993]: 974)¹⁶. Ella conocía a Mauricio d'Ors, que le pidió algún texto suyo para iniciar la colección, y de ahí, no obstante «la inexperiencia primera de los nostromos», que llevó a «un grueso saldo de erratas», iniciaron la colaboración y la amistad:

No existía un horario riguroso, y el reparto del trabajo tampoco lo era. Habían tomado como «secretaria-chica-para-todo» a mi

¹⁴ Entre los textos sagrados del feminismo solo *La mística de la feminidad* de Betty Friedan, casi ocho años anterior al ensayo de Eva Figes, había sido publicado en español, en 1965, mientras que *Política sexual* y *La mujer eunuco*, contemporáneos de *Actitudes patriarcales*, no fueron traducidos al castellano hasta 1995 y 2004 respectivamente.

¹⁵ También en este caso las notas tienen la acotación, 'neutra' desde el punto de vista del género, *N. del T.*

¹⁶ Estas y las citas siguientes están extraídas del artículo de Carmen Martín Gaité «Réquiem para una editorial», publicado por primera vez en *Diario 16* el 16 de abril de 1979.

hija Marta Sánchez, de dieciséis años. [...] Si se exceptúa la especialización de Diego Lara como portadista, todos hacían de todo [...] tareas que no estaban reñidas con la buena acogida que se dispensaba siempre a amigos y tertuliantes ocasionales, algunos de los cuales no era infrecuente que se brindaran a echar una mano a cambio de un vaso de vino y una conversación siempre divertida, crítica y estimulante. A base de sortear [...] un alud de problemas prácticos que [...] se cernían más amenazadoramente sobre aquel milagroso e insobornable reducto de libertad, la editorial Nostromo consiguió sacar adelante en dos años y medio uno de los catálogos más llamativos, variados y lindantes con el disparate que, en condiciones tan precarias, hubiera podido soñar nadie. (AP-OC V [1993] 2016: 975)

También Rafael Sánchez Ferlosio colaboró con Nostromo, publicando el ensayo *Las semanas del jardín* (1974), pero ya en 1976, «definitivamente huérfana de recursos económicos», la editorial fue absorbida por Alfaguara, a cuya dirección había llegado el amigo Jaime Salinas después de las experiencias en Seix Barral y Alianza. De esta otra editorial, y del clima amistoso y literario a un tiempo en el que se trabajaba, deja una descripción el mismo Jaime Salinas en su *El oficio de editor: una conversación con Juan Cruz*:

En Alfaguara teníamos dos comités de lectura: uno para autores españoles, que se celebraba en la oficina de la editorial cuando estaba en Torres Blancas. Nos sentábamos en torno a una paella, pero mientras esperábamos su llegada se bebía mucha ginebra y mucho whisky [...]. A las cinco de la tarde teníamos el comité para autores extranjeros, al que volvían a asistir Marías, Benet, Hortelano, se retiraba Conte y se incorporaban Luis Goytisolo, Carmen Martín Gaité una temporada, Amaya Lacasa, Sorozábal... [...] Era difícil mantener la disciplina, pero en ese comité se acordó publicar, por ejemplo, a Bernhard, gracias a Marías y a Benet y contra la resistencia de Sorozábal, que era marxista y consideraba que Bernhard era un autor decadente. (Salinas 2013: 226-227)

Muy probablemente muchos de los proyectos de traducción de Carmen Martín Gaité nacieron en esta mezcla de vida, amistades y literatura, y *El misterio de la carretera de Sintra*, novela escrita a cuatro manos por uno de los mejores novelistas portugueses del siglo XIX con un amigo de mayor edad y menor talento, tenía todas las cualidades para gustar a los lectores, convencer a los editores de Nostromo, que tenían preferencia por «los relatos de aventuras, terror y misterio» (AP-OC V [1993] 2016: 974), y estimular a

la traductora, que en su prólogo recapitula las características de la obra y las circunstancias de su escritura.

Al publicar aquel mismo año su tercera novela, *Retahílas*, Carmen Martín Gaité había roto más de una década de silencio narrativo con una obra innovadora por estilo y construcción, desde la cual se asomaba a las ulteriores elaboraciones literarias y teóricas que habían de seguir en la novela *El cuarto de atrás* (ca 1978), y en el ensayo de 1983 *El cuento de nunca acabar*. No extraña, por lo tanto, que en el prólogo a la traducción la autora se haya fijado en la estructura, las circunstancias de publicación y las características narratológicas de la novela que más entonaban con sus reflexiones sobre la escritura, siguiendo un patrón parecido al de sus reseñas (Teruel 2006a: 27)¹⁷.

En el «Prólogo», pues, la traductora, fiel a su idea de que las reseñas debían animar a leer y no explicar o contar la obra (Teruel 2006a: 25), no entra en el argumento del libro, sino que en primer lugar intenta animar al lector a leerlo, y de paso le ofrece los detalles de su composición y primera publicación en 1870:

El día 23 de julio 1870, el *Diario de Noticias* de Lisboa insertaba una nota de última hora que decía así: «A punto de cerrar nuestra edición hemos recibido un escrito singular. Se trata de una carta sin firma enviada por correo a nuestra Redacción. [...] El interés que despierta y su calidad literaria nos determinan a transcribir íntegro tan interesante documento [...]».

Y, efectivamente, al día siguiente [...] el pueblo de Lisboa [...] vio sobresaltada su habitual modorra con la lectura de aquella primera noticia aportada por un incógnito doctor X, al parecer testigo y en parte protagonista del sensacional misterio [...].

Progresivamente, la narración se fue ramificando y engrosando con la adición de cartas enviadas por nuevos personajes implicados [...]. Sin embargo, mucha gente tardó en darse cuenta – y algunos no se la llegaron a dar – de que se trataba de una novela

17 Merece la pena citar los puntos salientes del análisis de la estructura de las reseñas de Carmen Martín Gaité llevada a cabo por José Teruel en el ensayo «Carmen Martín Gaité, articulista» que encabeza *Tirando del hilo*. Las observaciones del curador de esta antología de artículos de la autora no aparecidos en otras recopilaciones, son de particular interés porque muestran algunos de los recursos empleados por Carmen Martín Gaité para sustanciar en el texto sus reflexiones sobre la escritura (y la lectura): «quisiera reparar en la estructura tripartita del proceso deductivo de sus artículos de crítica literaria. La mayor parte de ellos arranca con un preámbulo con el que intenta, en los párrafos iniciales, atrapar la atención del lector, ya sea a través de una cita axial del título comentado [...] o ya sea a través de un presupuesto narrativo procedente de su propio taller literario y en consonancia con los principios ensayados –o que estaba ensayando– en *El cuento de nunca acabar* [...] Este preámbulo es seguido de una ejemplificación o ilustración del libro reseñado [...] para terminar con una valoración, casi una epifanía, que está lejos de ser una conclusión cerrada e incuestionable, pues en la fuerza clarificadora de las últimas líneas suele estar presente el título de la reseña remitiéndonos así, circularmente, al inicio.» (Teruel 2006a: 27).

[...] y se corrió la voz de que el gobernador civil de Lisboa había llegado a enviar al Ayuntamiento de Sintra una orden para que se procediera a las averiguaciones policíacas pertinentes. Aunque, según parece, esta última noticia no pasaba de ser una patraña como otras varias que propalaban ingeniosamente a troche y moche, con el fin de enmarañar aún más las cosas, los propios autores de aquel tinglado narrativo [...]. (AP-OC v [1993] 2016: 766-767)¹⁸

Es evidente la fascinación de estos detalles para una escritora que estaba rellenando cuadernos de anotaciones para un ensayo, *El cuento de nunca acabar*, que había de subtitularse *Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira*, y que en el episodio de la publicación de *El misterio de la carretera de Sintra* encontraba un ejemplo de mentira (doble) tan bien narrada que fue tomada por verdad.

Sin embargo, la traductora va señalando otros aspectos igualmente significativos, como la amistad entre los autores, quienes «alimentaban a la sazón juveniles sueños de gloria literaria y, a través de estas ilusiones compartidas y mutuamente confesadas en charlas sobre libros, viajes y política, habían anudado una íntima amistad que estaba llamada a durar tanto como sus vidas» (Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão 1974: 7). La amistad es lo que le permite a Ramalho Ortigão, mucho menos dotado que Eça de Queiroz, dar alas a la escritura del amigo, y este ejemplo de cómo una verdadera interlocución puede espolear la creatividad es aprovechado por Carmen Martín Gaité casi veinte años después, hacia el final de su novela epistolar *Nubosidad variable* (NV 1992), cuando Mariana espera con ansia e ilusión a la amiga Sofía: «Conque, ya ves, en vez de acostarme le sigo dando a la pluma, y por si fuera poco, ahora con veleidades de ser para ti lo que fue Ramalho Ortigão para Eça de Queiroz en aquello de *La carretera de Sintra*» (NV-OC II [1992] 2009: 513). La referencia intertextual es posible porque las amigas, como Ramalho Ortigão y Eça de Queiroz, comparten lecturas, visiones del mundo, pistas para el pensamiento.

En cuanto a los motivos que habían empujado a los dos escritores a «pergeñar la idea de escribir en colaboración aquella misteriosa novela por entregas» (AP-OC v [1993] 2016: 769), sin reparar en la dificultad de mantener su coherencia o tan solo de acordarse sobre los detalles de las sucesivas entregas desde los diferentes lugares en los que veraneaban, Carmen Martín Gaité las expone de esta manera:

18 Este prólogo, fechado en «julio de 1974» en todas las ediciones de la traducción de la novela, fue incluido por la autora en *Agua pasada* bajo el título de «Cartas del doctor x»; por lo tanto es posible leerlo también en el volumen v de las *Obras completas* (2016), que se utiliza aquí para la referencia de la cita.

No, no pensaron en nada porque eran inconscientes y audaces y porque se querían divertir; [...] se les ocurrió en un raptó de entusiasmo, de repente, y pusieron manos a la obra sin más. «No se trataba de que nos premiasen» cuenta Ramalho en una ocasión [...]. «Simplemente queríamos que la gente leyese aquello. Llegar desde nuestra oscuridad a un público entumecido, obligarle a hacer un esfuerzo para sacudir su modorra y ayudarle a que él también llegase a nosotros, lanzarle aquel cable desusado y extraño, herir su atención [...]». (AP-OC V [1993] 2016: 769-770)

Todas estas afirmaciones quieren subrayar la implicación ‘afectiva’ de los escritores entre ellos, con su trabajo y con los lectores: el divertimento que supuso para ellos escribir y su ansia de encontrar interlocutores, de ser escuchados. El empeño y el gusto de escribir tienen valor, para Carmen Martín Gaité, si consiguen llegar al lector, algo que ella bien sabía por su experiencia de lectora apasionada, y en este sentido su juicio sobre la obra se funda en su éxito:

Resulta comprensible que una obra concebida y emprendida en semejantes términos resulte incongruente, desordenada, híbrida, plagada de inexactitudes y repeticiones, desorbitada e inverosímil. Pero ya queda dicho que ninguno de los portugueses que leyó la primera entrega pudo abandonar la lectura hasta el final. Y el hecho de que hoy siga ocurriendo lo mismo es un tanto a favor de la innegable calidad de la obra. (AP-OC V [1993] 2016: 770)

Después de la larga etapa de reelaboración de su escritura sucesiva a la tibia acogida recibida por *Ritmo lento*, Carmen Martín Gaité tiene claro que, por encima del acierto literario y estilístico, lo que da sentido a su obra es el encuentro con el lector.

En la última página del «Prólogo» la traductora presenta sintéticamente las cualidades literarias de la novela, destacando dos características que tienen o tendrán importancia en su misma producción narrativa. La primera es el alcance psicológico: «Me atrevería a decir que no sólo es una buena novela policíaca, sino que [...] pueden rastrearse importantes gérmenes de una buena novela psicológica» (AP-OC V [1993] 2016: 770). La segunda, su carácter de pastiche, su «intención de satirizar la novela folletinesca que hacía furor en la época, sin dejar de conservar, por ello, el esquema folletinesco, desdoblamiento que revela una madurez poco común» (AP-OC V [1993] 2016: 771).

Las últimas nueve líneas están dedicadas a un breve comentario de su criterio de traducción, orientado a respetar «la frescura que tiene [la novela] de apuntes o crónicas de urgencia para el público voraz que las esperaba», aun-

que a veces se haya «atrevido a limar un poco los defectos del lenguaje», y haya conservado el tono «sombrió y postromántico de alguna de las descripciones finales» por su «valor documental» (AP-OC v [1993] 2016: 771). Sin embargo, respetar a un tiempo al autor y al lector, y favorecer su encuentro, no es tarea fácil, y en un apunte del 22 de octubre de 1974, extraído de los *Cuadernos de todo*, Carmen Martín Gaité expresa con lucidez esta dificultad:

Ir traduciendo el pensamiento a otra armadura es incómodo. No se explora al andar, el lenguaje no te brinda sus posibilidades. Se dicen irremediamente cosas más convencionales, no saltan las trufas del humor, de los trabalenguas, de los juegos de palabras. Un libro como la *Morfonovela* daría igual que fuera una traducción. Hay que tender a hablar en otro tono, brindar pausas, oscurecer el hilo de seguridad, los seguros aparentes son los más inseguros. (CT [2002] 2003: 307)

Al parecer el respeto no lo es todo, y lo que puede empobrecer la traducción es lo mismo que empobrece la escritura. Parece entonces inevitable que la traductora asuma un papel más activo y partícipe, como vemos en las numerosas notas de traducción. Muchas veces se trata de simples aclaraciones lingüísticas o etimológicas, o de traducciones de términos en otros idiomas que los autores habían dejado en su lengua original; pero no faltan las notaciones históricas, literarias y culturales, especialmente por lo que se refiere a la representación de España: «Insisto en la versión literaria que de España se tenía en Portugal; esta deformación de hacer coincidir lo español con lo andaluz se conserva en gran medida» (Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão 1974: 152, nota 1). Como se lee en la cita anterior, la traductora ya es un 'yo' que habla en primera persona al lector, e incluso en un lenguaje coloquial: «Sin duda esta copla se la sacaron ellos de la manga» (Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão 1974: 128, nota 1), haciendo referencia en más de una ocasión a sus recuerdos y a su conocimiento de primera mano de Portugal: «La palabra salero (en español en el texto) gusta mucho a los portugueses. Cuando estuve en Coímbra, en mis años de estudiante, raro era el portugués que no la empleaba cuando quería hacernos un cumplido a las chicas españolas que habíamos ido a aquel curso de verano» (Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão 1974: 124, nota 1). No son ansias de protagonismo, naturalmente, sino unos primeros intentos de compartir con el lector su amor a la novela que ha traducido, en el siempre más claro convencimiento de que tal amor sea la mediación más eficaz entre escritor y lector.

Así se explica, en un artículo para *Diario 16* de tres años más tarde, su indignación ante la reducción cinematográfica de otra obra de Eça de Queiroz, *El primo Basilio* (1878), en una película 'de destape' realizada por Chumy Chúmez, *Dios bendiga cada rincón de esta casa*, de 1977. Lo que ofende a la

escritora no es la discutible adaptación del argumento, que resume citando las palabras del mismo director de cine¹⁹: «“me puse a trabajar sobre la historia de una chacha que chantajea a la señorita, que se ha liado con su primo y que le ha hecho unas fotos ‘porno’ que caen en manos de la chacha”» (TH 2006: 129-130). Lo que la escandaliza es la «frivolidad incalificable» del director, que se limita a «aludir de pasada, como haciendo una concesión benevolente, al arca venerable que ha saqueado», o sea a «una de las novelas de adulterio más importantes del siglo XIX, superior en aciertos psicológicos a *Ana Karenina*, *La Regenta* y *Madame Bovary*» (TH 2006: 129, 130). Asimismo, en las líneas sucesivas, muy consciente de las diferencias entre lenguas y literaturas en términos de hegemonía cultural, se fija en las escasas traducciones españolas de *El primo Basilio*:

Y lo malo es que casi nadie la conoce. Me he pasado años sugiriendo a algunos amigos editores la conveniencia de reeditarla, y nada. Quien no conozca el portugués tendría que acudir a una traducción en dos tomos, muy buena por cierto, que hizo «un aprendiz de escritor» para la editorial Cervantes de Barcelona en 1927, pero estos hallazgos ya son raros en las casetas de la Cuesta de Moyano. (TH 2006: 130)

Una vez más Carmen Martín Gaité llega a la coherencia integrando reflexiones y pasiones de múltiples procedencias, reclamando respeto por el texto mismo y por su autor, ampliando la perspectiva hasta considerar el valor social de la traducción y los mecanismos editoriales a los que está sometida, y alabando por fin la traducción de un escritor, «muy buena por cierto», que quizás pueda suscitar en los nuevos lectores una fidelidad parecida a la suya hacia los libros más amados.

19 Esta y las citas siguientes están extraídas del artículo «Abusos del cine sobre el cuerpo de la literatura. Reivindicación de Eça de Queiroz», publicado por primera vez en *Diario 16* del 26 de septiembre de 1977.

3.

DIALOGAR CON LOS CLÁSICOS (1980-1984)

Esta segunda etapa de la actividad traductora de Carmen Martín Gaité se sitúa después de cinco años (1975-1979) en los que la escritora no se dedicó a la traducción. La razón más probable de esta interrupción es que no tuviese tiempo, ya que entre 1976 y 1980 se fecha su colaboración periodística semanal con *Diario 16*, de la que quedan decenas de artículos y reseñas¹. Mientras, publicó también tres novelas², una recopilación de cuentos³, un ensayo histórico de encargo⁴, y realizó un guion cinematográfico y una adaptación para el teatro⁵. Resulta entonces comprensible que la escritora no tradujera nada en aquellos seis años de intensa producción creativa y periodística en los que por fin dieron fruto las reflexiones y reelaboraciones desarrolladas en la precedente etapa de silencio narrativo.

Otro aspecto que hay que tener en cuenta es la muerte en 1975 de Francisco Franco y el fin de la dictadura. Si por un lado este hecho histórico, creando un 'antes' y un 'después', permitió a todos los españoles recuperar en relativamente pocos años el retraso económico, social y cultural hacia los otros países europeos, para una escritora e historiadora que siempre se había interrogado sobre las relaciones entre identidad y sociedad, y que encontraba su material de trabajo en la memoria, aquel tiempo que ya había pasado a ser un 'antes' solicitaba ser investigado y narrado desde múltiples

1 Destacamos las recopilaciones *Agua pasada* (AP 1993) con textos seleccionados por la misma autora, y *Tirando del hilo* (TH 2006), póstuma, de cuya selección se ha encargado José Teruel.

2 *Retahílas* (RH 1974), *Fragmentos de interior* (FI 1976) y *El cuarto de atrás* (CA 1978).

3 *Cuentos completos* (CC 1978), en la que se fundieron las dos colecciones ya publicadas, *El balenarío* (1955 y sucesivas ampliaciones de 1968 y 1977) y *Las ataduras* (1960).

4 *El conde de Guadalhorce, su época y su labor* (CG 1977).

5 *Emilia parada y fonda* (transposición cinematográfica de su cuento «Un alto en el camino», dirigida por Angelino Fons en 1976) y la reelaboración realizada, para la Dirección General de Teatro, de *Don Duardos* de Gil Vicente (estrenado en septiembre 1979 por el CNI-NAT).

perspectivas, lo que hizo en un primer término en 1978 con la novela *El cuarto de atrás* y que volvería a hacer, en forma de ensayo, en *Usos amorosos de la postguerra española*.

Es también necesario recordar que Carmen Martín Gaité, del mismo modo que no respetaba las fronteras entre géneros, no acostumbraba escribir sus obras de forma progresiva y ordenada. En los *Cuadernos de todo* queda rastro evidente de la superposición y contemporaneidad de diferentes proyectos literarios, que podían desarrollarse juntos, ser interrumpidos o abandonados, confluír o separarse, y también cambiar totalmente de concepción durante el proceso de escritura.

Así es que entre 1980 y 1984, ya concluida la experiencia periodística en *Diario 16*, Carmen Martín Gaité vuelve a la traducción de forma más sistemática, alternándola a las atormentadas fases finales de la redacción de su ensayo literario *El cuento de nunca acabar*. El ensayo, empezado ‘oficialmente’ en 1973⁶, aunque elaborado sobre temas que ya la ocupaban desde los años 60, conlleva hacia el final de su elaboración momentos de duda y estancamiento debidos, entre otras razones, a la búsqueda de un paralelismo entre forma y contenido⁷.

Por último, en el plano personal, Carmen Martín Gaité vive en estos años el luto por la muerte de sus padres en 1978, volviendo una y otra vez, en los *Cuadernos de todo* y en otros escritos, a inventariar los recuerdos, el peso de las ausencias, la soledad, y buscando a raíz de ello nuevos rumbos de inspiración. Sus dos ‘cuentos maravillosos’ (DCM 1992), *El castillo de las tres murallas* (CTM 1981) y *El pastel del diablo* (PD 1985), son la respuesta creativa a una realidad dolorosa e irremediable, ya que «la elección del género fantástico tuvo, en momentos críticos de su trayectoria biográfica y narrativa, un papel rectificador y remodelador» (Teruel 2008: 51)⁸.

3.1. VERDADES EN FORMA DE MENTIRA: LOS CUENTOS DE PERRAULT

La traducción de los cuentos de Perrault, publicados en 1980 por la Editorial Crítica de Barcelona bajo el título *Bruno Bettelheim presenta los cuentos de Perrault seguidos de los cuentos de Madame d’Aulnoy y de Madame Leprince*

⁶ Como afirma la misma Carmen Martín Gaité en la nota a la segunda edición (CNA-OC v [1983, 2ª ed. abril 1983] 2016: 237).

⁷ En la «introducción» de *Desde la ventana*, hablando del ensayo de Virginia Woolf *A Room of One’s Own* (1929), la escritora alude de esta manera al problema formal al que se había enfrentado: «Lo 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» (DV-OC v [1987] 2016: 535).

⁸ Después de su primera aparición por separado, los dos cuentos fueron publicados juntos en 1986 bajo el título *Dos relatos fantásticos* (DRF 1986), y en 1992, bajo el título *Dos cuentos maravillosos*. Con este cambio la escritora quiso ajustarse a la distinción de Todorov entre lo ‘fantástico’, como umbral entre natural y sobrenatural, y el ‘maravilloso’, ya declaradamente sobrenatural.

de *Beaumont*, ofrece a Carmen Martín Gaité la oportunidad de realizar su primera traducción del francés, aunque sabemos que investigando y escribiendo *El proceso de Macanaz* la escritora ya se había aplicado a la traducción desde esta lengua de la abundante documentación en francés utilizada en el texto. En cuanto a la autoría de la traducción, está señalada en carácter más pequeño y en mayúsculas en la portada interior, en dos líneas justo debajo de los nombres de los autores (Charles Perrault, y Bruno Bettelheim por la presentación): «Traducción castellana de CARMEN MARTÍN GAITE» (Perrault 1987 [1980])⁹.

Los cuentos, de los que ya existían innumerables traducciones y adaptaciones, se suponen destinados a la lectura o a la audición por parte de los niños, y quizás por esto no tienen notas de traducción. En cambio en su breve «Nota de la traductora», firmada por las iniciales C.M.G., la escritora justifica su decisión de no traducir las moralejas en rima, «ya que sería difícil conservar el extraño humor y el tono un poco arcaico de estos poemitas», prefiriendo dejar el texto en la lengua original y poniendo «sendas llamadas que remiten a una traducción en prosa y casi totalmente literal, sin más pretensiones que la de servir de guía al lector que no sepa francés» (Perrault 1987 [1980]: 36).

La particularidad de esta edición de los cuentos de Perrault está en la presentación escrita por Bruno Bettelheim¹⁰, el conocido y posteriormente muy discutido psicoanalista infantil estadounidense de origen austríaco, que había publicado en 1976 (en España en 1977) un libro sobre la función de los cuentos de hadas en el desarrollo psicoafectivo del niño. Y puede que haya sido este el acicate que impulsó a Carmen Martín Gaité a aceptar el encargo de una editorial con la que no volvió a colaborar nunca. De hecho, después de la lectura (en francés) de la *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov, y la publicación de *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité quiere recuperar la dimensión fantástica de la escritura que ya se había asomado en algunos de sus primeros textos, como *El libro de la fiebre* de 1949 (LF 2007), y la novela breve *El balneario* con la que había ganado el premio Café Gijón en 1954 (EB 1955). La vena fantástica era un legado de la madre, de origen gallega y, en sus mismas palabras, consistía en «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» (Calvi 1990: 171). Pero, más allá del dato biográfico, se trataba más bien de dar a sus narraciones una forma abierta, capaz de dejar lugar a la ambigüedad, quedándose en la frontera entre fantasía y realidad. Asimismo, en la interpretación de Bettelheim y de muchos psicoanalistas, los cuentos para niños dicen verdades en forma de mentira, y es gracias a su forma que consiguen

⁹ Se hace referencia a la segunda edición de 1987 por ser la consultada para las citas.

¹⁰ Traducida del inglés al francés por Théo Carlier, y del francés al castellano por Carmen Martín Gaité.

entrar en contacto con el inconsciente del niño. Carmen Martín Gaité matiza a su manera esta interpretación, reconociendo en el amor de los niños para los «cuentos bien contados» la raíz y la metáfora de toda literatura y la superación de la oposición verdad/mentira en la comunicación narrativa.

Una primera transposición literaria de estas reflexiones se puede encontrar en el cuento *El castillo de las tres murallas*, de 1981, pero su enunciación orgánica y original sería completada en 1983 con el ensayo (narrativo) *El cuento de nunca acabar*, en el que no faltan consideraciones y ejemplos de corte ‘pedagógico’ sobre la importancia de las narraciones, propias y ajenas, en el desarrollo de los niños. No es por lo tanto casual que dos capítulos del ensayo (el 4 y el 8) tengan el mismo título de dos cuentos de Perrault: «La Cenicienta» y «El Gato con Botas» respectivamente (CNA-OC V [1983] 2016: 301, 332). En el capítulo sobre la Cenicienta la escritora profundiza en la importancia del vínculo entre narrador e interlocutor (cuyo arquetipo es la madre que cuenta al hijo), y señala con agudeza lo que impide que la historia de la Cenicienta despierte en el niño cualquier tipo de identificación entre la protagonista y las sirvientas u otras personas humildes que él conozca: los cuentos tienden en general a justificar y reestablecer las diferencias sociales y a presentar como inalterable el orden constituido. Sin embargo, en el capítulo sobre *El Gato con Botas*, Carmen Martín Gaité, además de referirse a la relectura de Perrault ocasionada por la traducción, apunta al potencial revolucionario de este cuento sobre el contar:

El narrador entusiasmado [...] no pierde nunca las riendas de su destino y, ni siquiera acorralado por la calamidad o vapuleado por el fracaso, llega a ser una hoja al viento [...].

Al releer recientemente, con motivo de una traducción que me habían encargado, los cuentos de hadas franceses, he venido a entender tardíamente por qué, cuando era niña, [...] sentía una clara predilección por el Gato con Botas: porque es el único que inventa un cuento dentro del cuento, y gracias a eso consigue redimir a su amo del miserable porvenir a que estaba abocado por la doble circunstancia de su pobreza y de su orfandad [...].

Con este ejemplo –que sólo una relectura casual [...] me ha movido a traer a colación en este texto– lo que he querido ilustrar es que a lo largo de toda su vida el hombre se va definiendo por las historias que urde [...]. Pero no solamente se va definiendo ante los demás, sino –lo que me parece más importante– ante sí mismo. Para él teje, antes que para nadie, la narración que, ya ensayada a solas y en secreto, le afirma y apuntala, le vuelve me-

nos inerme frente al rigor de lo impuesto [...]. (CNA-OC v [1983]
2016: 333-334, 337)

Por muy casual que fuese, el reencuentro con los cuentos de Perrault fue aprovechado por la escritora para investigar las raíces y la función de la facultad narrativa humana en el inconsciente del niño en formación, y para apuntalar de forma narrativa sus consideraciones.

Sin embargo, tales reflexiones siempre necesitaron tiempo para madurar y ser articuladas de forma cumplida, como testimonian tantas páginas de los *Cuadernos de todo* en las que la escritora lidia consigo misma para salir de sus empantanamientos creativos. En esta pugna, el traducir sigue estimulándola:

Y además, ¿por qué forzar tampoco el ritmo de mi trabajo? La traducción de Perrault viene bien para rellenar este bache de desganar. Pues bueno, la voy haciendo poquito a poco, y si se introducen otras tentaciones más inspiradas, acogerlas con benevolencia y escepticismo, no arrojarse tampoco ávidamente a su captura, como si se tratara de exprimir un limón. (CT [2002]
2003: 619)

Asimismo, en relación a la labor traductora, es evidente y en parte explícito que traducir suponía para Carmen Martín Gaité una lectura 'activa' del texto original, capaz de espolear un círculo virtuoso de múltiples conexiones con su pensamiento y de recaer sobre la traducción misma, enriqueciéndola.

Cabe recordar que en la época de sus reseñas para *Diario 16* la escritora había adquirido la costumbre de comentar también la calidad de la traducción de la obra presentada, y que dos años antes de la traducción de Perrault, el 24 de julio de 1978, había publicado en este periódico un artículo, dedicado más que a la traducción a los traductores, titulado «La ingrata condición del traductor. Bailar con la más fea» (TH 2006, 192-194). En este texto Carmen Martín Gaité alababa el oficio del traductor incluso más que el del escritor:

yo personalmente encuentro mucho más meritoria, casi me atrevería a llamarla heroica, la vocación del traductor, cuyas fatigas como artífice de la palabra requieren la misma delicadeza e incluso mayor rigor para alcanzar un resultado satisfactorio.
(TH 2006: 192)

El traductor es «artífice de la palabra», aunque su creatividad no sea reconocida porque el texto no es suyo, pero al mismo tiempo se le pide «delicadeza» y «rigor». El artículo sigue recordando el prestigio de la escuela

de traductores de Toledo y mencionando dos valientes traductoras (Esther Benítez para el italiano y Consuelo Berges para el francés) cuya «contribución a las letras es impagable» (TH 2006: 194). Con pocas frases de apariencia intrascendente la escritora plantea dos de las principales cuestiones teóricas y operativas relativas a la traducción: el dilema entre adecuación al original y aceptabilidad en la lengua y el contexto de llegada, y la función de la traducción en el sistema (o polisistema) cultural. Su experiencia de escritura y traducción y su atención a los aspectos lingüísticos y sociales de cada contexto histórico, geográfico y cultural, la empujan hacia una concepción de la traducción como re-escritura, con todas las complejidades y oportunidades que esto conlleva¹¹. Probablemente sea por esto que en la traducción de la obra de Perrault renuncia a intentar conservar la rima, el humor y el tono de las moralejas, admitiendo muy sencillamente que «sería difícil» (es decir, un empeño desproporcionado respecto al encargo), y disminuyendo a la función de simple «guía al lector que no sepa francés» su traducción «casi totalmente literal» (Perrault 1987 [1980]: 36).

Los gérmenes de reflexión implantados con el artículo sobre los traductores continuaron proliferando de forma subterránea. En un inédito posterior a 1993 encontrado por José Teruel entre los papeles de la escritora¹², y destinado posiblemente a convertirse en una disertación oral sobre la traducción, veremos en su momento cómo el artículo de 1978 fue ampliado y matizado, enriquecido por unos ejemplos concretos extraídos de sus traducciones al castellano y de las traducciones de sus libros a otras lenguas, y finalmente sintetizado en un esquema de las etapas a seguir en el proceso de traducción.

3.2. WILLIAM CARLOS WILLIAMS Y LA POESÍA DE LAS COSAS

También la traducción de 1981 de *Viaje hacia el amor y otros poemas* (1954-1962), de William Carlos Williams, para la Editorial Trieste de Madrid, fue un encargo, el primero en el que Carmen Martín Gaité se enfrentó a la poesía contemporánea. También fue la ocasión de colaborar por primera

¹¹ La definición que Carmen Martín Gaité da del traductor en 1978 («artífice de la palabra») parece indicar una evolución optimista respecto al apunte sobre la traducción de 1974 en los *Cuadernos de todo*, ya citada: «No se explora al andar, el lenguaje no te brinda sus posibilidades. Se dicen irremediamente cosas más convencionales, no saltan las trufas del humor, de los trabalenguas, de los juegos de palabras» (CT [2002] 2003: 307).

¹² José Teruel da cuenta del hallazgo, y de una amplia porción del contenido del texto inédito, en una nota al artículo antes citado (ver ST-OC VI 2017: 1248-1249). Tengo que agradecerle haberme permitido visionar el documento original antes de su publicación en 2017 (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249). En el texto se hace referencia a la traducción al francés de *El cuarto de atrás* por parte de Claude Bleton, cuya publicación remonta al año 1993, por lo que Carmen Martín Gaité no pudo haberlo escrito antes de esta fecha, que fija el término *post quem* de su redacción.

vez con la editorial que publicaría posteriormente *El cuento de nunca acabar*, como recuerda ella misma en la «Nota a la segunda edición»:

Yo había elegido la editorial Trieste por el primor y la elegancia con que imprimió en 1981 *Viaje hacia el amor*, una selección de poemas de William Carlos Williams cuya traducción me encargó. Era una editorial poco conocida, pero la elegí por intuición, porque me parecía diferente. (CNA-OC v [2ª ed. abril 1983] 2016: 236)

Al aceptar el encargo de esta nueva editorial, como ya había hecho casi diez años antes con Nostromo, la escritora apostaba otra vez por los jóvenes, en este caso el fundador Valentín Zapatero, entonces de veintinueve años, y su director literario Andrés Trapiello, de veintiocho, que en su página web así recuerda la aventura: «le ayudé [a Valentín Zapatero] a editar los poemas de William Carlos Williams, que por indicación mía había traducido Carmen Martín Gaité». Dos años después la escritora publicaba con ellos *El cuento de nunca acabar*, que llegó inesperadamente a la segunda edición en menos de un mes, y en 1988 otra traducción, esta vez por su impulso, de un libro que había significado mucho para ella después de la muerte de su hija en 1985: *A Grief Observed* de Clive Staples Lewis (1961). De esta manera, la pasión compartida por la literatura y la admiración mutua dieron vida a una amistad en la que Carmen Martín Gaité, de casi sesenta años y ya muy conocida, con la publicación de *El cuento de nunca acabar* tuvo la ocasión de ayudar a aquellos jóvenes en su proyecto editorial y al mismo tiempo de influir sobre los detalles de impresión del libro¹³. «Los libros de Trieste fueron posibles gracias a la relación especial entre editor y autores», recordaba Andrés Trapiello en la necrología que publicó *El País* por la muerte de Valentín Zapatero; «Un título financiaba el siguiente. Soledad Puértolas, por ejemplo, nunca cobró derechos, y Martín Gaité empezó a cobrarlos mucho después de publicados. Pero los escritores acudían por la delicadeza con que los volúmenes estaban editados»¹⁴.

Entre las manifestaciones de este cuidado editorial (y de los nuevos tiempos...) se puede señalar que por primera vez en *Viaje hacia el amor* las notas de traducción de Carmen Martín Gaité son presentadas como *N. de la T.*, o sea personalizadas según el género de la traductora, mientras que en la indicación de autoría puesta justo debajo del título, en la portada interior,

¹³ Así recuerda la autora las últimas gestiones precedentes a la publicación, a finales de 1982: «Por una vez en mi vida me permitía ser caprichosa. [...] Bien es verdad que a la belleza de la edición han contribuido de manera fundamental los dibujos de Paco Nieva. Miss Mady, el personaje salido de su lápiz, se ha metido como Pedro por su casa entre las páginas del Cuento de nunca acabar y ha ido contando dentro de ellas una historia paralela, pero ya indisolublemente entretrejada con la mía» (CNA-OC v [1983, 2ª ed. abril 1983] 2016: 236 y 237).

¹⁴ «Valentín Zapatero, editor de Trieste», *El País*, 17 de julio de 1990.

se le atribuye también la selección de los poemas: «Traducción y Selección Carmen Martín Gaité» (Williams 1981).

Esta traducción de Williams, aunque veinte poemas suyos ya habían sido traducidos y prologados por Octavio Paz en México ocho años antes, hizo conocer al poeta estadounidense en España en el mismo año en el que su importante influencia sobre la *Beat Generation* quedaba manifiesta gracias a la traducción al castellano de *Aullido y otros poemas* de Allen Ginsberg con el prólogo que Williams había redactado en 1956.

En cuanto a las razones por las que Trapiello otorgó el encargo a Carmen Martín Gaité, se puede conjeturar que por un lado quería realzar el prestigio de la recién nacida editorial, confiando las traducciones a escritores conocidos, y que por el otro consideraba particularmente adecuada para la tarea una autora que se había fijado siempre en la manera de reproducir el lenguaje coloquial y cotidiano, como el mismo Williams hacía en sus poemas¹⁵.

Sea como sea, el encuentro con la obra del poeta americano deja su huella en Carmen Martín Gaité. Es una huella que no se explicita en reflexiones o reelaboraciones narrativas, como ocurrió con otros autores (y autoras), sino en la dedicatoria «En memoria de William Carlos Williams» que encabeza su poema «Todo es un cuento roto en Nueva York» publicado en la tercera edición de *A rachas* de 1986 (AR-OC III [1976, 3ª ed 1986] 2010: 651-655)¹⁶, creando una resonancia poética con su propia representación de la ciudad estadounidense y con la expresión artística del gran pintor americano Edward Hopper, sobre cuyo cuadro *Habitación de Hotel* (1931) se cierra el poema.

Aunque fue publicada antes, Carmen Martín Gaité realizó esta traducción después de la de la novela de 1927 de Virginia Woolf *To the Lighthouse*. En el *Cuaderno de todo* n. 23 dos apuntes de 1981, fechados 14 de abril y 27 de mayo, aluden a la traducción de Williams (CT [2002] 2003: 622 y 623), mientras que en dos páginas manuscritas de septiembre de 1980 que preceden el *collage* «Homenaje a Virginia Woolf», en su *Visión de Nueva York* (VNY

15 Su estilo poético se centra en objetos cotidianos («No hay ideas sino en las cosas» es un verso suyo muy conocido) y situaciones anodinas expresadas con un lenguaje común y aparentemente sencillo, a los que hay que añadir una sensibilidad visual y hacia la pintura muy desarrollada (otro rasgo en común con Carmen Martín Gaité), y un sentido de la musicalidad del verso libre que le lleva a investigar nuevas soluciones métricas como el 'pie variable' y la 'línea-trina'.

16 La escritora concibió el poema durante su estancia en Nueva York de otoño 1980, como demuestran una nota manuscrita, «estoy pensando en una especie de *Poema de Manhattan*», en la página del 17 de noviembre 1980 titulada «Retahila con nieve en Nueva York» de su diario de collage (VNY 2005: 169), y la anotación «Escribir el poema de Nueva York» fechada 20 diciembre 1980 en los *Cuadernos de todo* (CT [2002] 2003: 662), pero lo completó más adelante, ya que su primera publicación remonta a finales de 1985, como explica José Teruel en las notas finales del volumen III de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité, (páginas 809-810).

2005: 144-145), Carmen Martín Gaité hace un comentario sobre la traducción de *Al faro*, concluida mes y medio antes (o sea en agosto 1980).

Tanto *Visión de Nueva York*, el diario de *collages*, como el poema «Todo es un cuento roto en Nueva York», se gestan en su viaje a Estados Unidos del otoño de 1980, durante el cual también leyó *A Room of One's Own* de Virginia Woolf (1929)¹⁷. Este viaje tuvo mucha importancia a nivel personal y creativo para Carmen Martín Gaité, ayudándola a tomar distancia y recobrar concentración después del luto por la muerte de sus padres en 1978, y proporcionándole todo un nuevo mundo de lecturas, encuentros, experiencias, estímulos visuales y contradicciones que fueron fijados, en la inmediatez, en los *collages* de *Visión de Nueva York*, para encontrar luego forma literaria en la redacción del poema «Todo es un cuento roto en Nueva York», en el que se asimilan también lecturas y reflexiones posteriores, como el conocimiento de la poesía de Williams¹⁸.

El acostumbrado vaivén entre lecturas, reflexiones y escritura, y la percepción del continuo influjo que la vida y la experiencia personal ejercen sobre cualquier forma de expresión (incluidas las traducciones), animan a Carmen Martín Gaité, que estaba todavía muy involucrada, y a veces estancada, en el proceso de escritura de *El cuento de nunca acabar*, a rendir justicia en castellano al poeta estadounidense utilizando el filtro de su propia expresión poética. De este enfoque queda un pequeño rastro en una de las ocho notas de traducción en la que la escritora explica una expresión del autor (*heel and toe*), que alude a un paso de danza y a su ‘medida’, asimilándola explícitamente a «una forma de medir el terreno» y a un juego de niños que «en mi infancia se llamaba ‘monta y a cabo’» (Williams 1981: 56). No importa que Williams hablase de otra cosa, sino que la traducción, respetando en el texto la línea-trina del original y la literalidad de los términos, pueda también evocar en el paratexto, en la forma de una memoria personal de la traductora, el contraste entre la exactitud matemática de la medida y el potencial vital del juego, o de la danza. Es probable que la escritora haya desarrollado este procedimiento discutiéndolo también con los editores, ya que, en una pequeña nota de agradecimiento en las primeras páginas del libro, «la editorial» le reconoce, precisamente, «haber convertido estos

17 Hay muchas referencias a la fecha de lectura de esta obra que Carmen Martín Gaité apreció muchísimo, entre las cuales destaca por ejemplo la «Introducción» a su ensayo *Desde la ventana* en la que toma como punto de arranque de sus reflexiones la lectura de *A Room of One's Own*.

18 Siempre en la nota al poema «Todo es un cuento roto en Nueva York», José Teruel evidencia su fuerte componente visual y su relación no meramente sincrónica con los *collages* de *Visión de Nueva York* citando unas palabras de la misma autora: «Me atreví, por fin, a convertir en literatura alguna de aquellas sensaciones de extravío y velocidad que la ciudad provocaba en mi retina» (OC- III 2010: 810).

poemas de Williams en otros tantos poemas (de Williams), en castellano» (Williams 1981: 15).

Citando a Williams en el poema “Todo es un cuento roto en Nueva York”, exactamente como hará con Perrault en *El cuento de nunca acabar*, Carmen Martín Gaité parece insertar deliberadamente y explícitamente sus traducciones de estos años en el juego de recíprocas influencias entre lecturas, reflexión y escritura del que ya había dejado testimonio en *El cuarto de atrás* y que irá caracterizando mucha de su producción narrativa posterior.

3.3. VIRGINIA WOOLF Y LA ESCRITURA DE LAS MUJERES

Siempre se indicó como fecha de publicación para la traducción de Carmen Martín Gaité de la novela *Al faro*, de Virginia Woolf, el año 1978, tal como atestiguan los datos bibliográficos de la Biblioteca Nacional y, de forma un poco ambigua, la página legal de la editorial Edhasa, en la que se indica 1978 como año del copyright y como año de la «primera edición en esta colección». Por otra parte, se debe a Elide Pittarello, comprometida en su investigación sobre los *collages* de *Visión de Nueva York*¹⁹, el haber señalado en un correo personal a José Teruel la incongruencia de esta datación con los apuntes manuscritos de Carmen Martín Gaité redactados durante su estancia en Nueva York del otoño de 1980. De hecho, en las páginas que preceden el *collage* «Homenaje a Virginia Woolf» la escritora recordaba haber realizado la traducción de *To the Lighthouse* tan solo un mes y medio antes del momento en que estaba escribiendo, o sea en el verano de 1980. Por último, se debe a José Teruel la intuición de averiguar la fecha del depósito legal (1982) y confrontar la ficha de la Biblioteca Nacional con la de la Biblioteca de Cataluña, descubriendo que, en esta, la incongruencia está señalada y la publicación de la traducción de Carmen Martín Gaité resulta fechada en 1982²⁰.

En 1978 la editorial Edhasa efectivamente había publicado otra traducción de la novela, pero se trataba de una versión de Antonio Marichalar que se remontaba a 1938, después de la cual no se habían hecho otras traducciones de la obra en España²¹. Con la Transición, también el mundo editorial intentó recuperar el tiempo perdido, y se multiplicaron reediciones y nuevas traducciones de obras extranjeras que durante décadas se habían podido conocer casi solo gracias a amigos que traían del extranjero ejemplares en

19 En particular el estudio sobre el collage «Homenaje a Virginia Woolf» (Pittarello 2016b)

20 Así diferencia la ficha de la Biblioteca de Catalunya la edición de 1982 de la de 1978: «1a ed. en aquesta presentació; l'edició identificada com a 1a presenta diferències de portada i té 316 p [en vez de las 274 de la de Carmen Martín Gaité]».

21 En realidad, Janés había publicado en 1956 las *Obras completas* de Virginia Woolf. Se desconoce la difusión de esta edición, pero el hecho de que no fue reeditada durante la dictadura hace pensar que no circulase mucho.

lengua original, o por la distribución bajo cuerda de versiones castellanas provenientes de Argentina. En este clima la publicación en 1978 de una traducción vieja de cuarenta años debió parecer a los editores la forma más rápida de rellenar una casilla vacía, pero pronto, entre otras cosas por el auge del feminismo y de la crítica literaria feminista, quedó patente la necesidad de una versión más adecuada a los nuevos tiempos y a los nuevos paradigmas, de la que fue encargada una mujer y escritora.

La determinación de estas fechas permite colocar correctamente la traducción en su marco sociocultural (caracterizado en aquellos años por cambios muy rápidos y acentuados), pero sobre todo en la trayectoria personal y artística de Carmen Martín Gaité. De hecho, la nueva datación ubica esta labor traductora *después* de la muerte de sus padres y *después* de la publicación de *El cuarto de atrás*, en el período de la difícil configuración final del ensayo *El cuento de nunca acabar*, pero *antes* de su lectura de otra obra de Virginia Woolf, el ensayo *A Room of One's Own*, que había de fascinar a la escritora española e inspirarla en sus reflexiones sobre la escritura femenina en general y sobre la suya propia en particular.

Ya hemos visto, en relación a la traducción de los cuentos de Perrault, cómo las traducciones eran para Carmen Martín Gaité, entre otras cosas, una manera de rellenar los períodos de «desganar» con una actividad que la mantuviera en proximidad de los territorios de la escritura (y de la lectura). O sea que la «desgana» nunca surgía de la pereza, sino de lo que le impedía hacer lo que más le gustaba: escribir. Los obstáculos fueron siempre y solo de dos tipos: la muerte o la ausencia de seres queridos (la muerte de su primer hijo²², la separación de Sánchez Ferlosio, y ahora la muerte de sus padres, fallecidos a pocas semanas de distancia uno de otro en 1978), o los estancamientos creativos. Estos últimos solían producirse siempre que acababa una obra narrativa, y en su “Retahíla con nieve en Nueva York”, pieza escrita en noviembre 1980 durante una de sus más largas estancias en los Estados Unidos, se encuentra una descripción de todo el proceso, acompañada por un testimonio de su añoranza de la madre, que cuando la veía deprimida sabía cómo animarla:

22 En una carta a Juan Benet del 18 de noviembre de 1965, Carmen Martín Gaité así describe su vuelta a la escritura después de la muerte del hijo y el nacimiento de la hija, que la llevará a completar en el verano de 1957 la redacción de *Entre visillos* (EV 1958), emprendida en 1955: «La Torci [su hija] andaba; había pasado de los siete meses, edad en que murió nuestro primer niño y límite que yo, dentro de mí, había marcado supersticiosamente como umbral de esperanza para salir del túnel donde las advertencias y recordaciones lúgubres de Rafael me habían tenido sumida tanto tiempo. La miraba andar, [...] y pensaba en que a las ocho ya estaría acostada, y yo podría subirme a mi escondite. Era éste una alta habitación abuhardillada [...] De las ocho a las diez o diez y media se me hacía vivo el día, se me justificaba y glorificaba [...] El río Tormés, por fin, la catedral, [...] y Natalia y Elvira y el profesor, todas las piezas de música del casino perdidas, desperdiciadas, sin bailar venían a inundarme, a poseerme total e indiscutiblemente en tales horas» (MGB 2011: 101).

Se limitaba a decir, como al desgaire, como si no estuviera diciendo nada importante: «En cuanto te pongas a escribir otra cosa, se te pasará: ten paciencia». [...] y yo la miraba como a un oráculo y le preguntaba con un dejo de desmayo en la voz, a veces casi con miedo: «Pero, mamá, ¿y si no se me vuelve a ocurrir nada?»

Ella alzaba entonces los ojos de la labor que estuviera haciendo y [...] decía: «Eso mismo me dijiste la última vez» «Te lo dije porque me lo creía», protestaba yo.

«Ya lo sé, mujer, ya sé que te lo creías, que siempre que terminas un libro te parece el último de tu vida y cuando lo empiezas el primero. Por eso se te ocurrirá otro. Porque siempre estás empezando.» (AP-OC v [1993]: 658-659)

La otra importante causa de estancamiento en la escritura de Carmen Martín Gaité fue, por supuesto, la continua experimentación literaria y expresiva, ya que ella, para cada nueva obra, incluso los ensayos, acababa creando una forma y una voz a medida, con todos los tanteos y los altibajos que esto supone.

De hecho, la traducción de la novela de Virginia Woolf se sitúa en un momento particularmente difícil de la redacción de *El cuento de nunca acabar*, cuando la autora ya tiene casi todo el material para su ensayo sin saber todavía muy bien cómo organizarlo y concluirlo. Sin embargo, la traducción, desprovista de prólogo, advertencias o comentarios de la traductora, y hasta de notas de traducción, parece haber sido realizada como un simple encargo, y aún en tiempos posteriores las referencias de Carmen Martín Gaité a ella son muy contadas. Pero se trataba de su primera traducción de una obra narrativa escrita por una mujer, y esto debió de darle materia para pensar, si al cabo de dos meses la lectura del ensayo *A Room of One's Own*, de la misma Virginia Woolf, suscitará su reacción entusiasta, resultándole útil posteriormente tanto para encauzar su propio ensayo como para desarrollar su punto de vista sobre la literatura femenina, tal como se lee en la introducción a *Desde la ventana*.

En relación a la novela *Al faro*, sabemos que Carmen Martín Gaité la había leído en castellano por su cuenta mucho antes de traducirla, y no le había gustado demasiado justamente por la calidad de la traducción. De hecho, en el texto inédito sobre la traducción que repite en parte lo dicho en un artículo de 1978 (TH 2006: 192-194), la escritora cita su primera lectura de esta novela como ejemplo negativo de traducción:

Si uno tarda en releer una traducción que ha hecho el tiempo suficiente como para sentirla ajena puede considerarse un éxito que nada te disuene como giro extranjero [...] (fué lo que me

pasó a mí cuando aún no dominaba el inglés y leí «Al Faro» de Virginia Woolf, que se me caía de las manos) (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249).

Sin embargo, y no obstante esta primera impresión, la labor traductora permitió a Carmen Martín Gaité releer la obra en lengua original, encontrando en ella aspectos estimulantes que quizás sean los que fomentaron su curiosidad hacia Virginia Woolf²³. De hecho, en su viaje a Nueva York de 1980, la escritora se topa por casualidad con el ensayo de Virginia Woolf *A Room of One's Own*, y en su *Desde la ventana* reconstruye de este modo el encuentro con el libro y con el tema de la escritura femenina:

Recuerdo muy bien que el primer texto que despertó mi curiosidad con relación a este asunto y me hizo reflexionar sobre él fue un ensayo de Virginia Woolf, *A room of one's own* (Una habitación propia), que leí durante mi primera estancia en Nueva York, en el otoño de 1980. [...]

Tal vez mi identificación con el discurso sobre mujer y literatura que Virginia Woolf tituló *A room of one's own*, y que llevaba esperando cincuenta años (desde 1929) a que yo lo leyera [...], requiere una explicación de las circunstancias en que lo leí. [...]

El libro lo había comprado en una librería de la Quinta Avenida, no sólo por el título, que me pareció sugerente, sino también por lo llamativo de la portada. Se ve una butaca verde, y [...] una estilográfica gigante en tonos verdes y amarillos. [...] Yo por entonces me traía entre manos un libro, también de ensayo, *El cuento de nunca acabar*, para el que había escrito siete prólogos. (DV-OC V [1987] 2016: 533-534)²⁴

Si con estas palabras Carmen Martín Gaité intenta describir las circunstancias de su encuentro aparentemente fortuito con un libro que «llevaba esperando cincuenta años» que ella lo leyese, en *Visión de Nueva York* queda registrada la conexión que la misma escritora hizo entre la traducción de la novela *Al faro* y la posterior lectura del ensayo. En una página encabezada por el rótulo «She had a lifestyle of her own» cortado de un periódico, la es-

23 En la finca de familia de El Boalo, donde su hermana Ana ha recogido los libros pertenecientes a la biblioteca personal de Carmen Martín Gaité (cuya catalogación se debe a Patricia Caprile, bajo la dirección de José Teruel), se encuentra una copia en lengua inglés de la novela (Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, Middlesex, The Penguin Books, 1973; signatura 1753.1), con subrayados y apuntes sobre el significado de algunas palabras (para la traducción), y este comentario: «The window – por supuesto».

24 En la última parte de la cita Carmen Martín Gaité se refiere a la portada de la edición de *A Room of One's Own* de 1980 de Harvest/HBJ Books, que había dibujado con todo detalle en su *Visión de Nueva York* (VNY 2005: 144-145).

critora dibuja arriba a la izquierda la cubierta del libro que había comprado, y a su derecha escribe este texto:

Aquí a la gente le extraña bastante que yo haya traducido «To the lighthouse» de la Woolf. Me acuerdo de todas las horas que le dediqué en el Boalo a esa traducción, de las resonancias que allí, en el despacho de mi padre, me traía ese texto. (Hace sólo mes y medio.) Ahora, (también el otro día en Rizzoli) he comprado «A room of one's own», que he terminado de leer este fin de semana en New Haven y que me congracia con la Woolf ya definitivamente.

Porque ella, como yo, entendía de interiores [...]»²⁵. (VNY 2005: 144-145)

En el margen izquierdo al lado de estas líneas otro recorte anuncia que «Every season is a continuing miracle of life», y más abajo se ve representada, siempre por un *collage*, una mano derecha con anillo en el dedo anular del que sale, en un bocadillo de tebeos de color oscuro, la referencia temporal «automne 1980». La escritura sigue más abajo, sin respetar las rayas del cuaderno, sino contorneando inicialmente el margen inferior del recorte: «Me pasé el verano traduciendo a la Woolf en el Boalo y el otoño [...] a vueltas con el libro cuya portada he dibujado más arriba, lidiando con las reflexiones que me deparaba» (VNY 2005: 144-145)-

Fue entonces gracias a la traducción, al nuevo acercamiento a la novela de Woolf y a las 'resonancias' que esta supo suscitar, que el mal recuerdo producido por la precedente lectura de una traducción no acertada se cambió en curiosidad, favoreciendo posteriormente el encuentro 'casual' con la otra obra de la autora inglesa, que acabaría de conquistarla.

3.4. MADAME BOVARY ENTRE VIDA Y LITERATURA

Según el criterio cronológico de la redacción, se puede considerar a la traducción de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, publicada por Bruguera

25 No se puede por menos de señalar la coincidencia entre el título y el tema de muchas reflexiones del ensayo de Virginia Woolf, leído en 1980, y lo que Carmen Martín Gaité escribía en 1965 en la carta ya citada a Juan Benet sobre su vuelta a la escritura después de la muerte del primer hijo y el nacimiento de su hija Marta. La misma conexión, aunque sin referencia a la carta a Juan Benet, se le ocurre a Carmen Martín Gaité después de la lectura de *A Room of One's Own*, todavía en Estados Unidos en los primeros días del otoño de 1980: «Es un tiempo precioso este de América. Acordarme de las condiciones tan adversas en que escribí *Entre visillos*, de las ganas que tenía de que dieran las ocho para subirme a aquella buhardilla. Pensar en la Woolf (*A Room of one's own* p. 70). Es mi amiga ahora, desde el verano, me tiende la mano y yo se la recojo» (CT [2002] 2003: 638).

en febrero de 1982 con depósito legal fechado en 1981²⁶, como la segunda de las tres traducciones de Carmen Martín Gaité que aparecieron en este año. De hecho, *Al faro*, cuya página legal no proporciona datos sobre el mes de publicación, seguramente fue realizada dos años antes, en 1980, o sea antes de *Madame Bovary* y de la otra traducción del mismo año, *Senectud* de Italo Svevo, que resulta impresa en diciembre, con depósito legal fechado en 1982. Desde el punto de vista de la fecha de impresión aquí adoptado, por el contrario, *Madame Bovary* es probablemente la primera de las tres obras (febrero 1982), *Al faro* (depósito legal fechado en 1982) la segunda, y *Senectud* (diciembre 1982) la tercera. También esta traducción, como las otras de este periodo, no tiene prólogo, aunque lleva diez notas y un breve comentario en la contracubierta sobre la obra de la escritora.

En todo caso, lo que llama la atención es que, gracias a las traducciones, en el año inmediatamente anterior a la publicación del ensayo *El cuento de nunca acabar*, Carmen Martín Gaité vuelve a la lectura de unos autores particularmente importantes en su reflexión y su práctica literaria, Gustave Flaubert e Italo Svevo, profundizando al mismo tiempo el conocimiento de Virginia Woolf, propiciado por la traducción de 1980, cuyos comentarios críticos y soluciones formales se le revelan muy cercanos a la perspectiva ‘narrativa’ del ensayo que está gestando.

Madame Bovary, por su parte, es un texto sobre el que la autora nunca cesó de interrogarse a lo largo de su vida y de su actividad, y parece catalizar algunos de sus juicios más apasionados sobre la literatura, llegando en algunas ocasiones a ser citado como ejemplo emblemático del género ‘novela’. En los comentarios de Carmen Martín Gaité sobre la obra de Flaubert su atención se fija en la relación, y hasta en la identidad, entre vida y literatura, lo que es uno de los temas principales del ensayo que estaba acabando de escribir mientras traducía *Madame Bovary*.

Como lectora, desde los años 60, Carmen Martín Gaité toma nota en los *Cuadernos de todo* de la realidad ejemplar de Emma Bovary, y reconoce el valor de experiencia de la lectura, capaz de influir con sus «sugestiones» en el «ambiente y la educación» de los personajes de ficción y al mismo tiempo de los seres humanos, moldeándolos. El discurso es referido en particular a las mujeres, tradicionalmente apartadas de muchas experiencias accesibles a los hombres²⁷.

Siguiendo un orden cronológico encontramos en el segundo cuaderno de los *Cuadernos de todo* un largo apartado, salpicado de citas en francés de

26 En 1982 también la editorial Orbis de Barcelona publicó la traducción de Carmen Martín Gaité de *Madame Bovary*, pero la fecha del depósito legal (1982) es posterior a la de Bruguera (1981), por lo que la edición de Bruguera es la primera.

27 Elisabetta Sarmati, por ejemplo, analiza la revisión de los modelos femeninos proporcionados por la literatura occidental (entre los cuales cita Ana Karenina, Ana Ozores y Emma Bovary), en la novela de Carmen Martín Gaité *Retahílas*, publicada en 1974, o sea ocho años antes de la traducción de Flaubert (Sarmati 2014b).

la novela, titulado «Contra el opio de los seres novelados, *Madame Bovary*», cuya redacción debe remontar al año 1962:

El echar de menos nostálgicamente un mundo al cual no se pertenece es tan vivo, por ejemplo, en Mme. Bovary [...]. Mme. Bovary es un análisis perfecto de la inercia. No tiene un solo pensamiento construido, un solo sentimiento justificado ni «suyo», son del ambiente, de la educación. [...] es un querer estar fuera de la realidad a ultranza contra toda evidencia [...]. Es nada, simplemente la nada más aterradora, el puro mohín mimético, aparentemente inofensivo pero a la larga nefasto para miles y miles de mujeres de apariencia mimosa que la tomarían como ejemplo [...]. Igual me da Mme. Bovary que no creyó alcanzar nada de ese brillo que entreveía como Marilyn Monroe que llegó a tocarlo todo [...]. Novela actual, terriblemente actual. Tan tremendamente actual como el crimen del sastre y los otros sucesos de *Pueblo* [...]. De Mme. Bovary a M. Monroe. Son distintos aspectos de la misma cuestión [...]. Pero ninguna de las dos, antes de tomar el veneno, se paró a desviar el rumbo de su búsqueda. [...] Muere con la misma disolución mental, sin acercarse a mirar nada, enterrada por los acontecimientos que ella misma ha desencadenado, irresponsable. (CT [2002] 2003: 107-111)²⁸

Tres páginas más adelante, en otro apartado titulado «Bovarismo», la escritora remata su juicio:

Personajes que no siendo nada por si mismos llegan a ser algo, sea lo que sea, una cosa y otra por obra y gracia de la sugestión a que obedecen. La necesidad de concebirse como otra de la que es constituye su verdadera personalidad, alcanza en ella una fuerza incomparable y se expresa por un rechazo de aceptar jamás ninguna realidad ni adaptarse a ella. (CT [2002] 2003: 114)

Aquí se nota que Carmen Martín Gaité pasa casi sin solución de continuidad de la descripción de unas determinadas personalidades humanas a la descripción de Emma Bovary, de la que ya había estigmatizado más arriba la influencia posiblemente «nefasta» sobre sus lectoras. Asimismo, en el primer fragmento había establecido un símil entre Emma Bovary y Marilyn Monroe, consideradas como «distintos aspectos de la misma cuestión», y de esta manera había planteado la identidad sustancial entre el personaje lite-

²⁸ *Pueblo* fue el diario institucional portavoz de los sindicatos verticales del franquismo. Empezó a publicarse en 1940 y además de los contenidos propagandísticos proponía información general, en particular deportiva y de sucesos. El «crimen del sastre» al que se refiere el texto es un suceso de mayo 1962, lo que permite fechar aproximadamente el apartado.

rario, «análisis perfecto de la inercia», y la actriz americana, cuya dimensión mítica no impide que fuera una persona de carne y hueso.

Carmen Martín Gaité reanuda y elabora más detenidamente la comparación entre las dos mujeres en el artículo «De Madame Bovary a Marilyn Monroe», publicado en *Triunfo* en 1970 y recogido luego en la primera edición de *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*. En el artículo, Carmen Martín Gaité plantea desde el primer párrafo la realidad de la historia narrada por Flaubert y la vitalidad «de carne y hueso» de su heroína, que llega incluso a tener descendencia o reencarnación en los tiempos actuales, en los que la seguimos encontrando «por todas partes». Acto seguido la escritora menciona el suicidio de la actriz hollywoodiana y desarrolla en lo que queda de texto la comparación entre las dos mujeres, apuntalándose especialmente en el análisis del escritor francés ya que, para Marilyn, «nos tendremos que quedar siempre en las suposiciones, a falta de un biógrafo de la talla de Flaubert». Sin embargo, los aspectos comparables de la una y de la otra no son sus meros «vaivenes exteriores» (BI-OC v [1973] 2016: 131), y por cierto la causa de sus respectivos suicidios no es «argumentalmente» la misma, pero lo que interesa a Carmen Martín Gaité es «La imagen de sí misma, que tan celosamente modeló» cada una de ellas, y que acabó haciéndose «abiertamente añicos contra el suelo» (BI-OC v [1973] 2016: 130). La imagen de sí mismas, la identidad que la muerte acabará por cristalizar, se deshace a sus propios ojos porque es «falsa» y corresponde, en el caso de Marilyn, a «modelos que en su infancia le habían sido suministrados» (BI-OC v [1973] 2016: 131). Estos modelos no le llegaron por el medio de los libros, que en su tiempo habían inspirado a la señora Bovary, sino por las películas de Hollywood. Carmen Martín Gaité, que por su parte creció leyendo libros de argumento sentimental parecidos a los que leía Emma, y viendo las mismas películas que veía Marilyn²⁹, afirma que el comportamiento de ambas

se limitaba a acoplarse a modelos que había puesto en boga el romanticismo, al reconocerles a las mujeres su derecho a la pasión. Flaco servicio. [...] y la moda del tiempo les aplaudía y fomentaba ese sistema de enmascaramiento cuyas consecuencias pagamos todavía. (BI-OC v [1973] 2016: 131)

La autora, que está ahora dirigiéndose a unos interlocutores en su papel de intelectual, además que de lectora, reconoce haber vivido las mismas ‘experiencias’ en su formación, haber sido expuesta a los mismos modelos, y tener las mismas dificultades (aunque con más recursos, lo que explica

²⁹ En el mismo artículo recuerda que: «Marilyn en Los Ángeles y yo en Salamanca nos escapábamos al cine a la menor ocasión [...] y, al salir del local, la vida era oscura y vacía (BI-OC v [1973] 2016: 131-132).

que no sucumba), a la hora de contestar a las preguntas que para ella están debajo de la cuestión femenina:

¿por qué las mujeres tienen tanto [...] miedo [...] a la soledad?
¿Por qué se echan en brazos de lo primero que las exima de
buscarse en soledad? O, dicho en otras palabras, ¿por qué se
aguantan tan mal, tan rematadamente mal –y cada día peor– a sí
mismas? (BI-OC v [1973] 2016: 131-133)

En la contracubierta de su traducción de *Madame Bovary* (Flaubert 1982), Carmen Martín Gaité vuelve a señalar la «vaga insatisfacción que incubó el romanticismo en las mujeres», gracias a «los sueños exóticos que fomentaron en ellas las lecturas juveniles», y concluye la presentación del libro mostrando el alcance social y concreto de las interacciones entre vida y literatura: «A pesar de los cambios que parecen haberse operado en la sociedad de 1856 acá, a Emma Bovary nos la seguimos encontrando hoy aunque vaya vestida de vaqueros– estrellándose contra las esquinas en su pugna por conquistar una identidad que busca por caminos equivocados».

Más allá de la crítica social y de la responsabilidad pedagógica que el discurso sobre la literatura parece conllevar para Carmen Martín Gaité, la imagen fuerte de las últimas líneas, la de una Emma Bovary vestida de vaqueros que se estrella contra las esquinas, es un ejemplo concreto de cómo la narración puede cambiar en experiencia lo que en otras formas de discurso es una simple enunciación.

En el primer capítulo de *El cuento de nunca acabar*, titulado «Las mujeres noveleras», la escritora afirma que «el primer gran enigma a desentrañar es el de dónde está la frontera entre lo que llamamos vida y lo que llamamos literatura» (CNA-OC v [1983] 2016: 285), y así lo explica:

resulta casi imposible imaginar cómo se habría desarrollado nuestra vida si los hechos que la jalonan se hubieran producido sin tener anterior noticia de Hamlet, Ulises [...] madame Bovary, Don Quijote [...]. Ellos, desde la trastienda de sus respectivas ficciones, nos han suministrado modelos para tejer ese otro cuento de lo que nos va pasando. (CNA-OC v [1983] 2016: 283)

No solo la lectura afecta a nuestra visión del mundo, sino que los personajes literarios nos enseñan que «de cualquier desventura se puede sacar partido sólo con convertirla en materia de narración. En el momento en que comprendemos esto, ya estamos en disposición para agarrar las riendas de nuestra vida y empezarla a protagonizar» (CNA-OC v [1983] 2016: 283). La narración, pues, y con ella la escritura, nos permite explicarnos nuestras mismas vidas, asumirlas responsablemente y hasta cambiarlas en el mundo

de los hechos concretos. Madame Bovary es una «irresponsable» justamente por su «querer estar fuera de la realidad a ultranza contra toda evidencia» (CT [2002] 203: III, 109). Se entiende entonces por qué la escritora califica de ‘falsa’ la identidad de estas mujeres, construida sobre modelos literarios, ratificando en el mismo tiempo la ‘realidad’ de la literatura: Emma Bovary no acaba nunca de leer sus libros, no se acerca a ellos como a interlocutores, y por consiguiente ellos no consiguen iluminar las «parcelas confusas de su propia vida», ni pueden proporcionarle «remedios y normas aplicables a ella» (CNA-OC V [1983] 2016: 282). De manera inversa, cuando existe entre libro y lector una relación que se desarrolla en dos sentidos, los personajes literarios:

no entran en bloque en nuestras vidas [...] sino que –como cuerpos extraños y de sangre distinta que son– sólo a través de las adherencias que nuestro organismo teje en torno suyo para asimilarlos, consiguen arraigar [...]. Siempre a costa –claro– de que acepten esa transformación como correspondencia a la que ellos, a su vez, van operando en nosotros misteriosa y paulatinamente. (CNA-OC V [1983] 2016: 286)

En su *Correspondencia* con Juan Benet, editada y anotada póstumamente por José Teruel (MGB 2011), Carmen Martín Gaité menciona otra vez a Flaubert y a su *Madame Bovary*, fijándose esta vez en la dificultad, y el mérito, de la escritura.

En una carta redactada como si fuese un comentario o un artículo de opinión, la escritora polemiza con una frase de Juan Benet publicada por el suplemento de *El País* en febrero de 1981, en la que el escritor decía que escribir «una novela con argumento es lo más fácil del mundo. Lo difícil es hacerla sin argumento» (MGB 2011: 186)³⁰. Carmen Martín Gaité admite que la frase, publicada con otras doscientas de sendos escritores para conmemorar el número 200 del suplemento, carece de contexto y por lo tanto resulta exageradamente tajante; sin embargo, hablando de Juan Benet en tercera persona, la escritora no oculta sus objeciones³¹:

30 La cita se extrae de la misma carta, en la que la escritora informa haberla encontrada «en el último *País* dominical [...] para conmemorar su número 200» (MGB 211: 186). Gracias a estos datos José Teruel pudo fechar el suplemento y por consiguiente la carta, que Carmen Martín Gaité redactó con toda probabilidad mientras traducía o se disponía a traducir la novela de Flaubert.

31 Como explica José Teruel en el prefacio a la *Correspondencia* entre los dos autores, los «contenidos centrales de estas cartas giran en torno a preocupaciones de carácter fuertemente existencial», pero estos «temas generales se entrecruzan con cuestiones candentes de sus respectivos talleres literarios de los años sesenta: el auditor y el narrador, la interlocución literaria, el estilo, la literatura como juego» (Teruel 2011a: 14). Por lo tanto, la ocasión concreta que dio pie a la carta de Carmen Martín Gaité es poco más que un pretexto para seguir discutiendo con

No dice [Benet] que para él resulte fácil escribir una novela con argumento, sino que es lo más fácil del mundo, se entiende, creo yo, que para cualquiera; con cuya enunciación deja por mentiroso, por ejemplo, a Flaubert, que [...] sudó tinta para escribir *Madame Bovary*, y quien, si ahora levantara la cabeza, tal vez se limitase a sonreír [...] y a contestarle a Juan Benet [...]: «Pues mira, hijo, ¿qué te voy a decir? Mi palabra contra la tuya: ¡No!». (MGB 2011: 186)³²

El razonamiento de Carmen Martín Gaité es que «las excelencias finales de cualquier producto» no tienen nada que ver con «las dificultades que jalonaron su elaboración», y que el «único terreno donde parece haberse establecido [...] la sinonimia entre mérito y dificultad es el de los espectáculos circenses», aunque también en el circo «lo que más gusta –o por lo menos a mí– es que el artista consiga, mediante la gracia y armonía de sus movimientos, hacernos olvidar lo difícil que ha sido aprender [...], propagarnos no la tensión del esfuerzo sino la fluidez del resultado» (MGB 2011: 187). La imagen del circo, tan evocadora, anticipa de forma narrativa la declaración de poética que las páginas siguientes van elaborando. La «lucha solitaria contra las dificultades que siempre plantea contar bien una historia [...] nada tiene que ver con el deleite o empacho que experimente luego el lector», ya que: «Un libro, cuando cae en nuestras manos, lo que tiene que lograr es interesarnos, hechizarnos, saber embaucarnos, por el procedimiento que sea, para que lo leamos con placer» (MGB 2011: 188-189).

En la traducción de la novela de Flaubert, que no tiene prólogo, pero sí diez notas, Carmen Martín Gaité muestra la misma consideración del lector como interlocutor imprescindible y piedra de toque para modular la escritura. En general la traductora usa estas notas para proporcionar al lector datos históricos y culturales en sentido amplio, por ejemplo detalles sobre costumbres y obras de la época tratada, o aclaraciones que reflejan posibles dudas de interpretación que piensa pueden compartir los lectores. Asimismo, en un caso, la traductora hace explícito en una nota un juego de palabras intraducible, compensando su pérdida en el cuerpo del texto. Pero la tensión entre el respeto a los lectores y la veneración por un clásico ya

el amigo sobre los temas que más les interesaban, y la elección de Flaubert como ejemplo de atención al interlocutor no es casual, sino fruto de sus largas reflexiones de aquellos años sobre este tema. Sobre el concepto de la literatura como juego, pero como juego comunicativo, y por lo tanto compartido con el interlocutor, véase *Fuentes del Río* (2016).

32 La resurrección de Flaubert en esta carta a Juan Benet ofrece también un sintético ejemplo de la función atribuida a los muertos (y a mucho material intertextual en el caso de que estos muertos sean escritores) en sus apariciones sobre la página: dar vida a interlocutores tan de carne y hueso como los amigos vivos y los personajes de novela, a los que se puede pedir un consejo o una opinión, involucrándolos en la conversación con otras personas (véase la nota de José Teruel en OC-II 2009: 1530).

tantas veces traducido, y que tanto significaba para ella, se hace patente en una nota en la que se disculpa por «enmendarle la plana» a Flaubert:

* Aquí me he permitido enmendarle la plana a Flaubert, que se limita a decir «*son grand voile bleu retomba*», o sea «su gran velo azul volvió a caer», pero lo he hecho porque me parece que quedaba confuso. Y además, más adelante se ve que Emma llevaba un sombrero con velo. (*N. de la T.*) (Flaubert 1995: 175)

La explicación de la *ratio* de esta aportación mínima al texto original («Me parece que quedaba confuso»), acompañada del fragmento en francés y de su traducción ‘literal’, es testimonio al mismo tiempo de su identificación con el lector y de su moderación a la hora de intervenir sobre esta obra en concreto.

Por otro lado, la escritora alude a su actitud hacia la tarea de traducir mediante la referencia, en otra nota de aclaración de un detalle (Flaubert [1982] 1995: 92, nota), a la «autorizada traducción» del mismo texto realizada por Consuelo Berges para Alianza Editorial (1975), que iba acompañada por una «Nota sobre esta edición de *Madame Bovary*» redactada por la traductora misma³³. En el artículo sobre los traductores de 1978 ya mencionado, Carmen Martín Gaité había alabado a la «veterana de la traducción», perteneciente al mismo círculo editorial y cultural animado por Jaime Salinas en Alianza, con estas palabras:

puedo afirmar –porque conozco las dos obras en lengua original– que hay que descubrirse ante estas mujeres [las traductoras Esther Benítez y Consuelo Berges], para quienes traducir no es un lujo o una dedicación accesoria y excepcional, sino aquella que han elegido y en la que se mantienen contra viento y marea. Su contribución a las letras es impagable. (TH 2006: 194)

En su nota a la traducción de la obra de Flaubert, Consuelo Berges concuerda con la afirmación de José Ortega y Gasset que «la versión es un mo-

33 Consuelo Berges, docente, intelectual, anarquista y feminista de la generación anterior a la de Carmen Martín Gaité (había nacido en 1899), tuvo que autoexiliarse una primera vez durante la dictadura de Primo de Rivera, regresó a España durante la Segunda República y huyó otra vez a raíz de la victoria franquista. Su vuelta definitiva a España en 1943 conllevó la prohibición de practicar su oficio de enseñante y de seguir con la actividad periodística y de conferenciante, obligándola a recurrir a su otra grande pasión, la literatura, para ganarse la vida con las traducciones. Fue muy activa en promocionar la dignidad de los traductores, luchando para que se les reconocieran los derechos de autor, participando en 1954 en la fundación de la primera asociación de traductores españoles (la APETI), y en 1956 del premio de traducción Fray Luis de León (hoy Premio nacional a la mejor traducción), para luego crear la Fundación Consuelo Berges que desde 1983 concede el Premio Stendhal a traductores de literatura francés al castellano.

vimiento que puede intentarse en dos direcciones opuestas: o se trae el autor al lenguaje del lector, o se lleva el lector al lenguaje del autor» (Flaubert 1975: 44)³⁴, discrepando sin embargo sobre su conclusión de que solo el segundo tipo de movimiento sea aceptable en la traducción literaria. Consuelo Berges identifica el primer movimiento con la traducción literal, aunque, por otro lado, se apoya en Octavio Paz para defender que «la traducción es siempre una operación literaria» y que «cada traducción es siempre, hasta cierto punto, una invención» (Flaubert 1975: 47)³⁵. Pero la traductora no se limita a citar el pensamiento de otros autores, sino que insiste en su propia práctica, en su compromiso hacia la «belleza li-te-ra-ria» de la traducción, obtenida «con casi tanto esfuerzo» como Flaubert (Flaubert 1975: 47):

He respetado [...] no solo el contenido sino el continente, la palabra: la palabra no al pie del diccionario, sino lo que me ha parecido la entraña –transferible y que no suelen dar los diccionarios– de la palabra, de la frase, de cada frase, de cada palabra. Y cuando la palabra designa cosas concretas he llegado a búsquedas tenaces y hasta ingenuas, pues no era para tanto. (Flaubert 1975: 48)

Las analogías de planteamiento con el posterior artículo de Carmen Martín Gaité sobre los traductores (y con el inédito sobre la traducción) son evidentes, así como las referencias a unos autores, en particular Ortega y Gasset, muy bien conocidos y a menudo citados por la escritora en sus *Cuadernos de todo*. Lo único que cabe señalar es la aparente contradicción en la que ambas incurren, afirmando por un lado la necesidad de la invención artística en la traducción, y confesando por el otro sus desvelos en respetar «cada palabra» del original. Para Carmen Martín Gaité «el rostro de una narración es su contenido» (CT [2002] 2003: 463), lo que plantea el problema primordial de la tensión entre forma y contenido en el contexto traductor, y Consuelo Berges expresa una posición análoga:

una colaboración –que no una traición– del traductor con el autor: consiste en eso, en poner al texto original una piel nueva que sustituya a la piel primitiva que le puso el autor y que, en la traducción, desaparece sin remedio. Esta operación hay que hacerla [...] con gran fidelidad [...] a lo que el autor dijo y hasta, si me apuran un poco, a lo que el autor quiso decir. Si, al poner la nueva piel sobre el músculo del texto, nuestra sensibilidad personal nos lleva a ejercer sobre ese músculo una ligera presión

34 Ver José Ortega y Gasset ([1937; 1970] 2016).

35 Ver Octavio Paz (1971).

que modifique levemente su forma [...] tant meiuix si se hace para bien. (Flaubert 1975: 45)

Las metáforas que ambas emplean para hablar de la escritura y de la traducción (el rostro, la piel) remiten a una personificación del texto literario, original o traducido, y a las múltiples relaciones o ‘contactos’ de las que este es el resultado (entre autor, otros autores, lectores, traductores, etc.).

Esto quizás explique por qué Carmen Martín Gaité elige un título, *Madame Bovary*, diferente con respecto al original (cuya traducción palabra por palabra sería *Madame Bovary – Costumbres de provincia*), y también con respecto a la versión de Consuelo Berges prologada por Mario Vargas Llosa (*Madame Bovary – Una pasión no correspondida*). Como lectora, como escritora y como literata, para Carmen Martín Gaité aquel libro es y será siempre una persona «de carne y hueso», la desdichada madame Bovary, de la que en 1981, mientras está traduciendo la novela, escribe: «espero tener un rato esta tarde (en casa de Charo) para hacerla tomar el arsénico» (CT [2002] 2003: 676).

3.5. ITALO SVEVO Y LAS ESTACIONES DEL ALMA

Doce años después de la traducción de los relatos de *Corto viaje sentimental*, Carmen Martín Gaité vuelve a ocuparse de uno de sus autores preferidos, esta vez vertiendo al castellano la segunda de las tres novelas de Italo Svevo (*Senilità* en italiano, *Senectud* en la versión de 1982 de Carmen Martín Gaité para Bruguera), que había sido publicada por primera vez en 1898, cayendo luego en el olvido hasta la segunda edición de 1927. Del prefacio redactado por el autor para esta segunda edición, en el que Italo Svevo daba cuenta del largo silencio literario seguido a la indiferencia manifestada por los lectores hacia la primera edición de la novela, Carmen Martín Gaité había extraído y comentado algunas citas en su «Nota de la traductora» a *Corto viaje sentimental*, en particular las que más resonaban con su propio silencio creativo. Quizás sea por esto, o simplemente por la política editorial de Bruguera, que no consideró oportuno adjuntar a su traducción el prólogo del autor, aunque lo tuvo muy presente, como veremos, mientras trabajaba.

En España la novela, bajo el título *Senilidad* que comparten todas la traducciones menos la de Carmen Martín Gaité, había sido traducida por primera vez en 1965 por Plaza y Janes, pero de forma aislada, como también lo habían sido las obras más conocidas y apreciadas de Svevo, *La coscienza di Zeno* (publicada en 1956) y su primera novela, *Una vita*, publicada en 1978. La traducción de Carmen Martín Gaité, sin embargo, es fruto de un proyecto editorial más sistemático llevado a cabo por Bruguera, que en 1982 publica las traducciones de dos de las tres novelas de Italo Svevo en la misma

serie *Libro amigo*³⁶. Se trató entonces para la escritora de un trabajo de encargo con el que continuaba su colaboración con Bruguera, útil desde el punto de vista económico como alternativa a la columna semanal para *Diario 16* (interrumpida en 1980), pero al mismo tiempo más compatible con los largos viajes en Estados Unidos de aquellos años y, sobre todo, con las últimas etapas de escritura y configuración del ensayo *El cuento de nunca acabar*, finalizado en octubre 1982 justamente en Estados Unidos: «Después de trabajar en él, terminé de ordenar los apuntes que componen su última parte la madrugada del primer día de octubre de 1982 en Charlottesville, Virginia» (CNA-OC v [1983, 2ª abril 1983] 2016: 234).

Con *Senectud* Carmen Martín Gaité vuelve a traducir por segunda vez a un mismo autor, y no es casual que este autor sea italiano. De hecho, son italianos también los otros dos autores, Primo Levi y Natalia Ginzburg, de los que la escritora traducirá en los años siguientes más de una obra, lo que testimonia los fuertes vínculos afectivos establecidos por Carmen Martín Gaité con Italia y su literatura. La suegra de la escritora, madre de su marido Rafael Sánchez Ferlosio, era italiana, y la pareja visitó muchas veces Italia en la década de los cincuenta (Teruel 2008, 39). Para Carmen Martín Gaité estos viajes, al igual que los anteriores a Portugal y Francia, supusieron el acercamiento entusiasta a una sociedad entonces mucho más libre que la española, y a una cultura en pleno despegue después del fascismo y de la Segunda Guerra Mundial. En aquellos años una editorial dinámica y comprometida como Einaudi publicaba a Gramsci y a unos nuevos autores italianos muy prometedores, como Cesare Pavese o Italo Calvino, cuidando al mismo tiempo la traducción de muchas obras extranjeras contemporáneas, mientras que en el mundo del cine, otra grande pasión de Carmen Martín Gaité, los directores neorrealistas o existencialistas³⁷, establecían nuevas formas expresivas muy lejanas de las que orientaban las películas españolas del tiempo de la dictadura. Italia llega a ser para la escritora una fuente inagotable de estímulos literarios, como testimonia, por ejemplo, una carta del verano de 1965 a Juan Benet:

Querido Juan:

Deberías aprender italiano. Aprender un idioma tan próximo al español y al francés – ambos dominados por ti – no solamente no te sería nada difícil, sino que incluso podría llenar muchos de esos ratos en que no sabe uno a qué dedicarse, cuando la inercia del bache que se cierne amenaza con vaciarnos de todo conteni-

36 La tercera novela de Italo Svevo, aunque primera por composición, es *Una vita*, que probablemente Bruguera decidió no publicar debido a que todavía circulaba la edición de 1978 de Barral.

37 Cabe recordar otra vez la revisión de las traducciones de los guiones de cuatro películas de Michelangelo Antonioni llevada a cabo por Carmen Martín Gaité en 1968 para Alianza Editorial.

do. Aparte de la literatura original, este idioma ofrece el aliciente de sus formidables traducciones [...]. Yo he leído en italiano toda la literatura rusa que conozco amén de Kafka, Melville, Dos Pasos, Conrad y un sinfín de autores más, y cada traducción es una obra de arte. (MGB 2011: 81)

En la nota 38 a esta misma carta redactada por José Teruel, el editor de la *Correspondencia* entre los dos escritores, se cita otra carta inédita de 34 años posterior, en la que Carmen Martín Gaité escribe al amigo Ignacio Álvares Vara desde Milán, en 1999, compartiendo las mismas reflexiones, o mejor dicho los mismos títulos³⁸:

He guardado muchos recortes de prensa de la muerte del viejo Giulio Einaudi, tan unido desde los años cincuenta a mi cultura literaria, no solo italiana. Por ejemplo Chejov, Dostoievski, Fitzgerald, Kafka y tantos otros autores los leí en italiano en «I Coralli» de Einaudi. Hasta una traducción de *Moby Dick* hecha por Cesare Pavese. (MGB 2011: 210)

La relación de Carmen Martín Gaité con Italia, nacida como siempre de las experiencias y los recuerdos personales que para ella daban vida y sentido a los lugares, acaba desarrollándose en el ámbito de la literatura gracias al encuentro con autores que ella percibió como maestros, en particular Svevo, cuya influencia es evidente en *Ritmo lento*, o como compañeros, en cuya sensibilidad lograba reflejarse (en particular Natalia Ginzburg, de la que se hablará más adelante). En ambos casos el primer encuentro, el primer reconocimiento de las afinidades literarias y existenciales con estos autores, es mediado por la lectura, a la que Carmen Martín Gaité otorga la mayor importancia como instrumento de estímulo creativo y como brújula para encontrar salida a la «inercia del bache», llegando en el transcurso del tiempo a subrayar con sus insertos intertextuales el continuo movimiento de ida y vuelta entre vida y literatura.

Las traducciones, que tanto aprecia aun antes de empezar ella misma a traducir, y que señala una y otra vez a los amigos como si hablara de conocidos, son uno de los medios que le permitieron por aquel entonces salir de la asfixia intelectual y artística de su patria; eso sí, siempre que fueran cada una de ellas «una obra de arte». O sea que la lectora y escritora, aun antes de ser traductora, ya tenía claro que el principio ético de la traducción literaria, el acercamiento recíprocamente respetuoso entre autor y lector, podía

³⁸ En la nota se detalla la localización de la carta inédita: Archivo Carmen Martín Gaité, Biblioteca de Castilla y León.

ser realizado solo por el trámite de los principios estéticos que presiden a cualquier labor literaria.

En la traducción de *Senilità* Carmen Martín Gaité, a diferencia de otras ocasiones, no recurre a los paratextos para informar al lector sobre la obra, el autor, o su relación con los dos, bien sea por haberlo hecho ya en su primera versión de Svevo de 1970, bien por la política de la editorial. Sin embargo, su traducción destaca a primera vista entre todas las otras de la misma novela por la elección de un título diferente, *Senectud* en vez de *Senilidad*, que mejor transmite el significado de la palabra en italiano (edad de la vida humana), aunque se parezca menos al *Senilità* del original³⁹. La traductora subraya la sutil diferencia de sentido entre las dos palabras, dejándose orientar por su percepción de la obra, en la que advierte que la «senectud» es una condición existencial y humana mucho más que biológica, y por la actitud del mismo Svevo en relación al título de su novela. De hecho el escritor, en el prefacio a la segunda edición italiana de su obra de 1927, que como dijimos fue casi treinta años posterior a la primera publicación, aducía «motivi fortissimi» (razones muy fuertes) para mantener el título original:

Mi sembrerebbe di mutilare il libro privandolo del suo titolo che a me sembra possa spiegare e scusare qualche cosa. Quel titolo mi guidò e lo vissi. Rimanga dunque così questo romanzo [...]. (Svevo [1898,1927] 1979: 8)⁴⁰

No cabe duda de que Carmen Martín Gaité, a su vez, se hizo guiar en la traducción de la obra por estas palabras, en las que el autor alude a la mezcla de vida y literatura que el libro había constituido para él en su tiempo, y a cuyo recuerdo se mantenía fiel.

Para concluir la presentación de esta última traducción de las publicadas en el año 1982, es preciso mencionar las únicas dos intervenciones paratextuales de la escritora, a saber las dos notas de la traductora, acreditadas la primera, una rápida ubicación geográfica de la ciudad de Trieste en la que se desarrolla la novela, como «N. de la T.» entre paréntesis, y la segunda, siempre entre paréntesis, como «Nota de la Traductora» (Svevo 1982: 30, 167). A pesar de la falta de uniformidad de las dos acotaciones, se desprende cómo la atribución de autoría de las notas de traducción a seres humanos dotados de un género (el femenino en este caso) sea un hecho cumplido en el mundo editorial de los años 80, lo que nos hace reflexionar sobre la rapi-

³⁹ Para los detalles etimológicos de estas dos alternativas léxicas, y para unos ejemplos sintéticos de los recursos de traducción de Carmen Martín Gaité, véase Uberti-Bona 2018.

⁴⁰ Aquí una traducción aproximativa de la cita: «Me parecería mutilar el libro privándole de su título que, según entiendo, puede explicar y excusar alguna cosa. Aquel título me guió y yo lo viví. Quédese por lo tanto así esta novela».

dez de los cambios sociales y de las costumbres intervenidos en los pocos años transcurridos desde la muerte de Franco.

En un plano más analítico, la segunda nota es la que presenta mayor interés, porque vemos nuevamente a la traductora que se asoma con su 'yo' entre las páginas del libro para compartir con el lector sus dudas sobre un fragmento en italiano (y otro en dialecto) cuya solución parece no satisfacerla completamente: «1. La traducción de estas dos frases la he hecho, un poco intuitivamente sobre “*¡Ah, la balena!*” y “*Sei invelenà oggi?*”, expresiones dialectales que no conocía» (Nota de la Traductora, en Svevo 1982: 167).

Dejando de lado una incongruencia gráfica en la transcripción de los fragmentos, Carmen Martín Gaité admite sin rodeos no conocer aquellas «expresiones dialectales», y haber procedido «intuitivamente» en su traducción. En realidad, las dos expresiones no son dialectales, solo lo es la palabra *invelenà*, que justamente por eso en la edición italiana se encuentra en cursiva (Svevo [1898] 1979: 165), pero es también cierto que al lector italiano la primera suena totalmente extraña, o sea relacionada con las idiosincrasias expresivas del personaje al que es atribuida, y la segunda resulta comprensible solo entendiendo la palabra dialectal, o sea que parece ser la italianización de una expresión en dialecto. Ya se han discutido en el apartado 2.2 las características de heterogeneidad de la lengua empleada por Svevo, que hablaba el dialecto de Trieste en casa y el alemán en el trabajo, reservando el italiano para la escritura, pero lo que aquí tiene importancia es la solución 'intuitiva' elegida por Carmen Martín Gaité para reproducir en español unas expresiones sintéticamente definidas «dialectales», o sea sendas expresiones informales y coloquiales que reproducen la gracia y la vivacidad del original. La actitud de la escritora anticipa en la práctica lo que en el inédito sobre la traducción aclarará de manera explícita: «En general creo que es mejor ser totalmente experto en el idioma al que se vierte el texto que aquel en que está escrito» (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249) y muestra ya su propensión hacia el recurso al lenguaje coloquial o informal y hasta popular en los casos de escritura dialectal, como se verá más adelante en la traducción de *Wuthering Heights* de Emily Brontë.

En una sola nota de traducción Carmen Martín Gaité consigue avisar al lector sobre unas características de la lengua original del texto que tiene entre las manos, sobre su propia interpretación de un pasaje oscuro, y sobre su estrategia traductora: se trata sin duda de una forma de compensación multifacética que sin interrumpir el discurrir del texto proporciona al lector abundantes elementos de comprensión y de reflexión. Y por otra parte, en tiempos anteriores a Internet, es un testimonio de las «búsquedas tenaces y hasta ingenuas, pues no era para tanto» de las que hablaba Consuelo Berges refiriéndose a «cuando la palabra designa cosas concretas» (Flaubert 1975: 48), ampliadas en este caso a las expresiones y conceptos típicos de un lu-

gar, una lengua y una cultura en los que podemos reconocer los ‘intraducibles’ o los ‘realia’ de las teorías de la traducción.

3.6. EMILY BRONTË Y LA FASCINACIÓN DE LAS RELECTURAS

La tercera novela que Carmen Martín Gaité traduce para Bruguera, *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, se publica en 1984, dos años después de *Senectud* y un año más tarde del *Cuento de nunca acabar*. En este caso tampoco hay prólogo (que sí será redactado para la edición de 1987 para Círculo de Lectores de Barcelona), y las tres «N. de la T.» se limitan a aclarar unas referencias intertextuales (una alusión bíblica, otra mitológica, y otra a una balada inglesa), lo que parece confirmar la adhesión de la traductora a una política editorial muy escueta en lo atinente a los paratextos. Esta falta de comentarios y reflexiones personales en la primera edición de la traducción de *Cumbres borrascosas* es muy lejana de la actitud de Carmen Martín Gaité hacia una novela que tuvo grande importancia en su formación personal y literaria.

Una vez acabado el proyecto de ensayo literario que llevaba entre manos desde hacía una década, la escritora, como siempre en los momentos dedicados a reorientarse, se empeña en unas actividades literarias en sentido amplio, entre las cuales destacan los guiones de *Salamanca de Carmen Martín Gaité*, sobre su ciudad natal, y de los ocho episodios de una serie televisiva sobre Teresa de Jesús. La escritora vuelve a acercarse al mundo de la película, aprovechando este estímulo para reanudar sus reflexiones literarias y existenciales sobre la escritura femenina, como se verá en *Desde la ventana*, y sobre el papel de los lugares en la escritura y en la memoria (Calvi 2014). En noviembre 1983 emprende otro viaje a los Estados Unidos como conferenciante y en sus *Cuadernos de todo* encontramos frecuentes referencias a los proyectos narrativos en curso, en particular *La Reina de las Nieves* (RN 1994) y *Cuenta pendiente*⁴¹, a los que se añaden unos cuantos apuntes para *Nubosidad variable*, que acabará siendo publicado antes, en 1992.

En una anotación de inicios de noviembre de 1982, o sea de poco más de un mes después de haber terminado *El cuento de nunca acabar*, Carmen Martín Gaité deja una breve descripción de la situación de tránsito que supone acabar un libro y no tener todavía claro en qué dirección seguir el camino:

Charlottesville, 9 de noviembre de 1982

La mente necesita un mínimo de reposo para recapitular sobre el paso de una situación a otra. Estos momentos de transición

⁴¹ *Cuenta pendiente*, es el título de una obra que la escritora dejó sin acabar y que pensaba estructurar como un discurso dirigido a su madre (cfr. Calvi 2002b).

son los que nos pasan inadvertidos y por eso perdemos cosas –nos olvidamos las llaves, las gafas, un cuaderno–, porque el cuerpo se dispara a la situación siguiente mediante la mera inercia física, de una forma compulsiva y animal, que le ciega los ojos del alma, a ese espectador que re-anuda, que re-flexiona, que re-capitula; porque entramos a empellones –sin prólogo– en la situación siguiente. (CT [2002] 2003: 691)

Además de afirmar otra vez la continuidad entre vida y literatura, como había demostrado en *El cuento de nunca acabar*, o más exactamente la percepción narrativa que tenemos de nuestras experiencias, en la que los cambios que nos sorprenden pueden parecer novelas «sin prólogo», el fragmento nos describe el tipo de circunstancias en las que la escritora recurría a la lectura, y a la traducción si se daba la oportunidad, para enfrentarse a los baches y los empantanamientos de la labor creativa. El encargo de Bruguera debió por lo tanto llegar en el momento más acertado para animarla a acercarse otra vez a la novela de Emily Brontë, que ya conocía y amaba⁴², en febrero de 1983, o sea cuatro meses después de la publicación del *Cuento de nunca acabar*: «Me siento desligada de todo, libre y perdida al mismo tiempo. Me pongo a leer *Cumbres borrascosas*. De repente tengo veinte años» (CT [2002] 2003: 700).

En las páginas que siguen esta anotación en los *Cuadernos de todo*, Carmen Martín Gaité reflexiona sobre la novela desde su perspectiva de lectora, es decir comentando argumento y personajes, en particular el enigma de Heathcliff y de la «maligna fascinación» que este debió ejercer sobre la misma autora, ya que: «[...] más lo justifica la propia E.B. permitiendo que pueda más que ninguno [...] con su sombrío pero fulgurante poder de influencia. [La novela] de E.B. resplandece por su audacia. Directa. Inmoral. Así era Heathcliff. Porque sí.» (CT [2002] 2003: 701). Obviamente no se trata de una lectura ingenua, y en la perspectiva de la traducción estas anotaciones casi parecen un ejemplo práctico de la primera etapa de su ‘método de traducción’, tal y como lo describiría sucesivamente en el inédito sobre la traducción: «1ª Leer el texto en el idioma original y empaparse de él, olvidando que se va a traducir» (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249 nota). Sin embargo, lo que destaca es el intento de buscar en sí misma lo que le dice la obra, y por qué le gusta tanto, con todo que la ha leído muchas veces desde su adolescencia (OC V, 2016: 1247 nota).

Carmen Martín Gaité ha analizado en muchas ocasiones el vértigo literario, temporal e identitario provocado por las relecturas de obras ya conocidas, en las que a la asimilación del texto se añade el recuerdo de las circuns-

42 Y que siguió amando y leyendo: en la biblioteca personal de Carmen Martín Gaité trasladada a la finca de familia del Boalo se encuentran dos ejemplares en inglés de la novela, ambos adquiridos después de la traducción e identificados con las firmas 1743.1 y 1744.1 respectivamente (catalogación de Patricia Caprile bajo la dirección de José Teruel).

tancias, de las impresiones y del estado de ánimo de las lecturas anteriores, y si la afirmación «De repente tengo veinte años» es un testimonio bastante claro de la potencia evocativa a nivel personal de las relecturas, por lo que se refiere a *Cumbres borrascosas* tenemos otras dos referencias de enfoque más literario sobre este tipo de experiencia. El 21 de diciembre de 1989, en un artículo publicado por *Diario 16/Libros* en la sección «Mi libro favorito», la escritora elige justamente la novela de Emily Brontë, y arranca su reseña con este párrafo:

Cada una de las lecturas que he hecho de *Cumbres borrascosas* desde los dieciséis años hasta hoy –y no han sido pocas (aunque ninguna tan cuidadosa y demorada como la que llevé a cabo hace unos seis años, cuando traduje la novela para Bruguera– me ha aportado un nuevo descubrimiento de algo que no recordaba o que se me había escapado en lecturas anteriores. (OC V, 2016: 1247)⁴³

Otro comentario sobre el valor de las relecturas para un escritor se encuentra en el artículo «Reflexiones en blanco y negro» publicado en el número 12 de *Academia. Revista del Cine Español* en octubre de 1995 e incluido en *Tirando del hilo*. Carmen Martín Gaité describe la emoción de reconocer una película diciendo que «Tratar de casar mi impresión actual frente a la película con la que tuve cuando la vi por vez primera constituye el núcleo fundamental de esta aventura», y sigue desarrollando su razonamiento ya en relación a la literatura:

No es que esta labor de arqueología sea, en definitiva, demasiado diferente de la que llevamos a cabo al releer *El idiota* o *Cumbres borrascosas*, la diferencia está en que los que queríamos ser escritores ya desde muy temprana edad atisbamos lo que nos estaba enseñando la literatura y fuimos más o menos conscientes de la incidencia que podían tener en nuestros escritos los de Kafka, Pío Baroja o Cesare Pavese. En cambio, con el cine, no ocurría lo mismo. (TH 2006: 501-502)

No cabe duda de que las relecturas son un instrumento imprescindible para cualquier escritor, pero lo que Carmen Martín Gaité va aclarando no es el valor que tienen desde el punto de vista técnico, de la construcción argumental o del estilo, sino la capacidad que tienen de hacer revivir en ellas

43 Se debe a José Teruel el rescate de este fragmento de un texto que por su parecido con el prólogo de *Cumbres borrascosas* de 1987 (título: «La fascinación del mal») no ha sido incluido en *Tirando del hilo*, la recopilación póstuma de los artículos de Carmen Martín Gaité.

otros momentos o emociones de su vida, fomentando el diálogo consigo misma que luego será aprovechado en la escritura.

Algunas trazas de este procedimiento creativo se encuentran en *Nubosidad variable*, cuyas primeras prefiguraciones se remontan a 1974⁴⁴, pero se reanudan en 1981 y sobre todo en junio de 1983 y abril de 1984, como aclara otra nota de José Teruel a su edición de la novela (OC II, 2009: 1527), es decir en relación de simultaneidad con la traducción y publicación de *Cumbres borrascosas*. Las peripecias posteriores del texto se vieron afectadas por muchas circunstancias, pero parece evidente que durante el trabajo sobre *Cumbres borrascosas* se desarrolla un progresivo incremento de atención hacia este nuevo proyecto: «*La Reina de las Nieves* me aburre un poco. La continúo por lealtad a la idea antigua, por disciplina. Pero me hace guiños *Nubosidad variable*» (CT [2002] 2003: 752)⁴⁵.

En la novela no faltan las referencias a la obra de Emily Brontë, y a su lectura, cuando eran adolescentes, por parte de Sofía y Mariana, las protagonistas de *Nubosidad variable*:

Ayer [...] estuve hablando con Brígida, que vive en la parte de abajo como una sombra, y a la que yo llamo para mis adentros la señora Dean. Supongo que con esta referencia a *Cumbres borrascosas* ya te habrás orientado. Siempre tiene que volver a salir Emily Brontë [...]. Es una de esas criadas viejas de toda la vida, las que más cuidadosamente archivan las historias, las que mejor podrían escribir la novela de la familia, porque se han pasado años y más años mirando sin decir nada, han tomado nota de todo y han descartado lo superfluo para quedarse con lo esencial. (NV-OC II [1992] 2009: 282-283)

Carmen Martín Gaité por un lado muestra cómo las lecturas compartidas entre las dos amigas hayan compuesto entre ellas un 'léxico familiar' que les permite evocar recuerdos y experiencias con la sola mención de un título de libro, y por el otro se fija en el papel de narradora de la señora Dean en *Cumbres borrascosas*, exactamente como lo había hecho en los *Cuadernos de todo* el 23 de febrero de 1983, en el tren hacia Cork donde había empezado la lectura de la novela que iba a traducir: «Nelly Dean, la confidente testigo

44 En 1974, sin embargo, hay solo un apunte de una media página en los *Cuadernos de todo*, fechado el 23 de septiembre (CT [2002] 2003: 369-370): «Pienso una historia que empezaré [...]».

45 La nota, fechada el 6 de abril de 1984, se encuentra en el «Cuaderno 33», y en la siguiente entrada del 16 de abril la escritora ya esboza una primera versión del primer capítulo de la novela.

que se despedaza de impotencia. Mala conciencia de N. D. por haber sido clemente» (CT [2002] 2003: 701).

Entre estas dos referencias a *Cumbres borrascosas* han pasado casi diez años, y si la más antigua es una impresión personal no exenta de angustia por la «impotencia» de Nelly Dean, acompañada como hemos visto por otras anotaciones sobre el efecto de la novela en la lectora, la más reciente es una reflexión metaliteraria sobre el oficio de la escritura, cuyo valor reside precisamente en mirar sin decir nada para «quedarse con lo esencial».

Mientras, Carmen Martín Gaité ha tenido la oportunidad de integrar las dos facetas de su relación con el libro en el prólogo de 1987, significativamente titulado «La fascinación del mal», que es a su vez un testimonio del continuo movimiento de Carmen Martín Gaité entre los puntos de vista de la lectura y de la escritura. De hecho, en el prólogo la traductora proporciona datos sobre la autora, destacando los puntos de contacto entre la vida, los lugares y la obra de Emily Brontë, y analiza los mecanismos narrativos con los que *Cumbres borrascosas*, «aunque romántica cien por cien en cuanto a clima y argumento, inaugura por otra parte la novela moderna por su capacidad de reflexión sobre la narración misma y por la pericia –insólita en la prosa de la época– para utilizar estrategias de distanciamiento» (AP-OC v [1993] 2016: 744-745). Entre tales estrategias la escritora apunta a la presencia de dos narradores interpuestos, Lockwood y Nelly Dean, cuyos testimonios construyen el desfase y el solapamiento entre los tiempos contados y los tiempos narrados, y la condición de distanciamiento del mismo Heathcliff, que rechazado por todos se transforma en una personificación radical del «otro» y activa el drama: «Su odio al mundo, coherente con el naufragio de todas sus expectativas de amor, escapa a todo juicio moralista y se establece en el mismo plano desde el que se consignarían [...] las fuerzas naturales desencadenadas» (AP-OC v [1993] 2016: 749). Sin embargo, estas observaciones, fruto de la reflexión en la que Carmen Martín Gaité se asoma en su papel de escritora y literata, están entremezcladas a las mismas consideraciones, a veces expresadas con las mismas palabras, que había anotado cuando había vuelto a leer el libro antes de traducirlo, y en las que prevalece su identificación con el lector. Encontramos por ejemplo estas parejas de fragmentos sobre la fascinación maléfica de Heathcliff, y sobre como su autora lo describe, repetidos casi iguales en los *Cuadernos de todo* y en el prólogo⁴⁶:

lo sigue presentando como aureolado por la grandeza de su mal-
dad, lo señala como la excepción a la rutina. (CT [2002] 2003: 700)

Aureolado por la grandeza de sus diferencias y de su inadapta-
ción al medio, la autora lo señala como la excepción de la rutina.
(AP-OC v [1993] 2016: 745)

⁴⁶ Todos los fragmentos extraídos de los *Cuadernos de todo* forman parte de los apuntes de lectura del 23 de febrero de 1983, y han sido reproducidos en su orden.

Y todas estas características le convierten en el rey de las tinieblas, del «non serviam», heraldo del abismo al que se regodea en asomar a los demás. (CT [2002] 2003: 701)

Rotos todos los puentes [...] se alista ya descaradamente en las filas del Rey de las Tinieblas, proclama su *non serviam* y se proclama heraldo de un abismo al que desde entonces se regodeará en asomar a los demás. (AP-OC V [1993] 2016: 746)

A Heathcliff la maldad le ha hecho de una pieza, ha fraguado en ella. Y no le salpica. (CT [2002] 2003: 702)

La fascinación que Heathcliff ejerce [...] sobre sus lectores estriba en que ha fraguado en la maldad pura a que le condujo la rebeldía, en que la maldad lo ha hecho de una pieza. (AP-OC V [1993] 2016: 749)

No extraña en absoluto que Carmen Martín Gaité, como otros escritores, mezclase y reelaborase sus materiales creativos, adaptándolos y reutilizándolos según la situación, pero sí es significativo que de sus primeros apuntes sobre la lectura de *Cumbres borrascosas* seleccione solo los que de algún modo le permiten reproducir, y compartir con el lector actual, el misterio y la fascinación de la lectura. Los comentarios ‘técnicos’ son diferentes en los dos momentos, por ejemplo las dos líneas sobre la señora Dean, que desaparecen en el prólogo y volverán a aparecer, *mutatis mutandis*, en *Nubosidad variable*, mientras que la carga de emociones y reflexiones existenciales o éticas suscitada por la lectura se conserva con atención, dejando otra vez un testimonio de la lealtad de Carmen Martín Gaité hacia sus interlocutores: los lectores.

Quizá esta lealtad explique el tratamiento reservado por Carmen Martín Gaité a los textos en dialecto presentes en la obra, es decir, el discurso directo con fuertes matices dialectales del viejo Joseph, el criado inculto y supersticioso que vive en la casa donde se crió Heathcliff. El tema del dialecto en las traducciones de Carmen Martín Gaité se analizará con más atención en el capítulo 6, pero aquí cabe citar un estudio de Isabel Tello Fons (2010) sobre las estrategias aplicables a la traducción del dialecto de *Cumbres Borrascosas*. La investigadora escoge como términos de comparación las versiones de la obra hechas por Carmen Martín Gaité y por otro traductor, sin analizarlas en los detalles y limitándose a señalar la elección de una lengua estándar en ambas y la falta de coherencia en la traducción de los términos dialectales de la lengua de Joseph, a los que no siempre corresponde la misma palabra. Por esto, Tello Fons afirma que «ambos traductores han tomado el camino

menos comprometido» y apunta a otras características de la traducción de la escritora salmantina:

Ambas traducciones [la de Carmen Martín Gaité y la de E. Reguera de 1970] utilizan un registro muchas veces adecuado para un personaje como Joseph, y de hecho en la de Martín Gaité se aprecia un registro informal que debe de ser intencionado y puede que utilizado a modo de compensación, pero solo en algunas ocasiones se aprecia alguna incorrección en ambas versiones que podría ser rasgo diferenciador del personaje. Aun así no se sabe hasta qué punto estas incorrecciones son intencionadas. (Tello Fons 2010: 126)

Lo que se puede afirmar con seguridad es que lo que hace Carmen Martín Gaité en el campo de la escritura es siempre «intencionado», y que las incoherencias, incorrecciones y demás particularidades de su traducción, «una de las mejores traducciones de este título al español» (Tello Fons 2010: 124), no son dictadas por la elección del «camino menos comprometido», sino por el deseo de ofrecerle al lector cuanto más pueda de la experiencia inolvidable que ha sido para ella, cada vez, la lectura de esta novela. Las políticas editoriales de Bruguera tendrían su peso, como hemos visto, así como la conciencia de no ser la primera a enfrentarse a la traducción de un texto que, además, siendo un ‘clásico’, genera un horizonte de expectativas bastante definido, pero lo que a Carmen Martín Gaité le interesaba de veras era poner sus mejores recursos expresivos de escritora (por ejemplo su notoria habilidad en la modulación de los registros informales de la lengua oral) al servicio de lo que para ella como lectora era el valor de *Cumbres borrascosas*:

la novela fácilmente podría haberse convertido en un folletín bastante inaguantable, a no ser por la maestría de la autora, que desde la primera página logra emborracharnos con la historia que nos va a contar [...]. Emily Brontë no está buscando en ningún momento nuestra adhesión o condena con relación a unos comportamientos que pueden parecer reprobables. De lo único que se preocupa es que nos interese por saber cómo pasó aquello y por qué pasó así (AP-OC V [1993] 2016: 747).

4.

EMPEZAR DE NUEVO (1987-1990)

La agrupación en períodos de las traducciones de Carmen Martín Gaité corresponde, como se ha dicho, a sendas etapas en su producción literaria, marcadas a veces por temporadas de silencio narrativo en las que la escritora iba abriéndose nuevos caminos expresivos.

Sin embargo, la brusca interrupción de los tres proyectos que tenía en fase de elaboración (*La Reina de las Nieves*, *Cuenta pendiente* y *Nubosidad variable*) se debe, en 1985, a la enfermedad y a la muerte, con poco menos de veintinueve años de edad, de su única hija Marta Sánchez Martín, nacida el 22 de mayo de 1956 (Teruel 2008)

De una experiencia tan desgarradora se puede decir muy poco porque faltan las palabras, y además Carmen Martín Gaité no quiso dejar testimonio expreso de las circunstancias concretas de la muerte de su hija y de cómo vivió el dolor radical de verse arrancar de un solo golpe la persona a la que más quería (y con la que vivía), la proyección hacia el futuro, y la interlocutora explícita e implícita a la que se dirigía en sus escritos y reflexiones.

Por otra parte, también en este trance, como siempre, Carmen Martín Gaité intentará buscar en la lectura y la escritura la motivación para reanudar el vínculo con la vida y el diálogo consigo misma y con los demás, incluidos los muertos. Gracias a su identificación con el contar, con su propia «mirada», la escritora vuelve a explorar, como ya había hecho con ocasión de la muerte de su primer hijo y luego de sus padres, el potencial terapéutico de la escritura, esperando poder distanciarse de sí misma y de su dolor, ver las cosas desde fuera (pero hacia dentro) y exorcizar lo que siente, imponiéndole un orden y una posibilidad de significado: «Parece que, escribiendo sobre lo vivido, la salmantina intenta armar el puzzle de sí misma enfrentándose al propio dolor, con la esperanza de superarlo» (Escartín

Gual 2014: 587). La escritura se hace pues herramienta del proceso de duelo e instrumento de sanación.

En términos literarios este proceso se desarrolla entre la muerte de la hija y la publicación de *Caperucita en Manhattan* (cm 1990); cinco años de silencio narrativo y poético interrumpidos solo por la publicación de unos textos escritos anteriormente. No obstante, en «El otoño de Poughkeepsie», escrito en el mismo 1985 y recogido en uno de sus cuadernos¹, encontramos un testimonio conmovedor y narrativamente perfecto del papel de la escritura en este momento tan duro de la vida personal de la autora. El texto es el relato de un tramo de su estancia en Estados Unidos de aquel mismo año, que abarca desde el 28 de agosto (cinco meses después de la muerte de su hija) hasta el 21 de septiembre, y en ello se encuentra también el primer atisbo de lo que será *Caperucita en Manhattan*, o sea la novela con la que volverá a publicar obras narrativas. El tiempo ya irremediamente perdido del pasado, y el tiempo en el que hay que encontrar la manera de seguir avanzando, son los grandes protagonistas de este texto, como explica Maria Vittoria Calvi:

[En el texto] se va recomponiendo la memoria de un tiempo más cercano y de otro más remoto; la retrospectiva se combina con un imperceptible movimiento hacia adelante, como de «escondite inglés», con andadura de diario en libertad [...]. Aflora en el relato el dolor acuciante por una pérdida irremediable, vivida con extraordinaria fuerza y compostura. (Calvi [2002] 2003: 781)

La escritura, con la concentración y el esmero técnico que la misma autora se impone, acompaña y orienta a Carmen Martín Gaité en su «imperceptible movimiento» hacia el futuro, y no es casual que este primer intento de recobrar «fuerza y compostura» se desarrolle en Estados Unidos, en un contexto de extrañamiento, de distancia geográfica y psicológica de los lugares en los que ha vivido el trauma inmenso de la muerte de su hija. Efectivamente, el séptimo viaje americano de Carmen Martín Gaité «fue la posibilidad de abrir distancia, de mantener un provisional y casi irreal punto de discontinuidad con su pasado reciente, para que se gestase de nuevo ese lento milagro de la ficción que fue su *Caperucita en Manhattan*» (Teruel 2006b: 143).

De hecho, de vuelta a España, la escritora interrumpe el proyecto de *Caperucita en Manhattan*, que reanuda solo a finales de 1986 (Teruel en oc-11 2009: 1525), y elige dedicarse a otro tipo de tareas literarias como las conferencias, las reseñas y los prólogos, el ensayo y las traducciones, para

¹ El texto fue publicado póstumo en 2002 en la edición al cuidado de Maria Vittoria Calvi de los *Cuadernos de todo*, y la misma editora ha analizado la complejidad de la estructura y del desarrollo del texto en su dimensión autobiográfica (Calvi 2012).

luego volver a acercarse gradualmente a la creación narrativa con un breve cuento de tres páginas, «Flores malva» (FM-OC III [1988] 2010: 575-577), del que se hablará más adelante. Otro tipo de tarea literaria a la que se dedica son las adaptaciones para el teatro y la televisión respectivamente de *El burador de Sevilla*, de Tirso de Molina², y de 14 episodios para la serie *Celia*, inspirada por los clásicos infantiles de Elena Fortún, a las que hay que añadir, en 1987, la primera puesta en escena de una obra teatral suya, *A palo seco* (OC-III 2010: 755-786), que había acabado de escribir a comienzos de 1985, antes de la enfermedad y la muerte de su hija. Carmen Martín Gaité parece privilegiar en este período el ámbito de la oralidad y de la representación, donde las palabras se oyen, los lugares y las acciones se ven, y la puesta en escena o la producción televisiva implican intercalar un trabajo colectivo a la pugna solitaria con la hoja blanca y los pensamientos negros...

También las traducciones, siete en los tres años entre 1987 y 1990, forman parte del proceso de recuperación de Carmen Martín Gaité, que no solo vuelve a traducir para la editorial Alianza hasta su adquisición por Anaya en 1989, sino que empieza a proponer o seleccionar títulos de autores contemporáneos quizás menos 'clásicos' y menos conocidos en España, pero con los cuales sentía o iba descubriendo una mayor afinidad literaria y humana.

4.1. LA IMPOTENCIA COMO PESQUISA: REINER MARIA RILKE

Después de tres años sin traducir ni publicar nada nuevo suyo, en 1987 Carmen Martín Gaité vuelve a hacerse visible en la escena literaria con dos obras ensayísticas (*Desde la ventana* y *Usos amorosos de la postguerra española*) y con la traducción, para Alianza Editorial de Madrid, de las *Cartas francesas a Merline 1919-1922*, escritas en francés por el gran poeta praguense de lengua alemana Reiner Maria Rilke a 'Merline', su amante Elisabeth Dorothea Spiro, la pintora polaca conocida como Baladine Klossowska.

Con este trabajo relativamente breve, de unas 150 páginas, la escritora empieza una nueva colaboración con Alianza Editorial, y parece extender también al ámbito de la traducción el 'silencio narrativo' que sigue a la muerte de su hija, en cuanto la obra no es de género narrativo, sino un epistolario.

No obstante, la elección (o aceptación) de este texto, que es contemporánea a las etapas finales de redacción y publicación de los dos ensayos de 1987, nos proporciona dos informaciones importantes sobre la situación personal y literaria en la que se encuentra Carmen Martín Gaité en el bienio 1986-1987. En primer lugar, es evidente el afán por mantenerse ocupada,

² El prólogo a esta obra ha sido publicado posteriormente por la autora en *Agua pasada*, una recopilación de textos no narrativos seleccionados para la editorial Anagrama de Barcelona en 1993.

por enfrentarse al dolor aprovechando todas las ocasiones de practicar la lectura y la escritura para estimular su propia recuperación. En segundo lugar, el tema y el autor de las cartas ponen de manifiesto la profunda crisis creativa que está atravesando la escritora y su pugna por recobrar la mirada y el equilibrio interior necesarios para expresarse a través de la narración.

Tal como aprendemos de la introducción anónima a la edición francesa (Rilke 1987: 7-9), las cartas de Rilke seleccionadas en el original coinciden con las últimas etapas de composición de sus *Elegías de Duino*, después de muchos años de interrupción, y del *Orfeo*. En la relación epistolar con la amada, el poeta deja testimonio de la lucha interior desencadenada entre la pasión que está viviendo y la búsqueda de un lugar y unas condiciones adecuadas (en particular la soledad y la «escucha») para recibir las «influencias» que le inspiran. Sin embargo, estos mismos temas se encuentran en los apuntes de abril de 1921 que fueron publicados póstumos en 1974 bajo el título de *El testamento* (en alemán *Das Testament*) y cuya traducción al español de 1976 Carmen Martín Gaité había reseñado el 23 de mayo de 1977 para *Diario 16*, en el artículo «La impotencia como pesquisa» (TH 2006: 101-102).

No es pues nada casual, cualesquiera que sean las circunstancias prácticas de la traducción, que Carmen Martín Gaité vuelva a fijarse en aquel momento en un escritor cuya presencia en su taller literario debió de ser importante, aun notándose muy poco en el tejido intertextual de sus obras. En la reseña, la escritora reflexiona justamente sobre la «impotencia» del escritor:

[La afasia] que no alcanza su punto álgido –contra lo que pudiera presumirse– en fase de apatía sino de pasión, cuando la intensidad de la vida es al mismo tiempo marca que ofusca el trabajo y acicate que multiplica las ansias de acometerlo. El desafío de lo inabarcable agudiza la tensión cuanto más revela el obstáculo [...]. El escritor, incapaz de otra cosa, al dejar testimonio de esa incapacidad la hace argumento subsidiario de su labor. (TH 2006: 101)

La pasión y la intensidad de la vida a las que se refiere Carmen Martín Gaité en su reseña de 1977, y a las que se enfrentaba Rilke en *El testamento* y en las cartas a Merline, son de tipo sentimental, pero la misma articulista nos advierte de que Rilke no proporciona ninguna noticia sobre la «devoradora pasión» que está viviendo, «porque además da igual», y de que el tema de los apuntes es:

el inevitable divorcio entre la vocación artística y la experiencia amorosa. La hondura de esta escisión sólo puede calibrarla

quien esté enamorado y pugne en vano por volver a empuñar las riendas de su autonomía. [...] El amor, en definitiva, no puede consolarlo de la pérdida de su yo. “¿Pero qué otra cosa –concluye– sería más inútil que una vida consolada?” (TH 2006: 102)

El dolor es otro tipo de pasión, igualmente devoradora, y Carmen Martín Gaité, consciente de ello, busca en el testimonio de Rilke, en la atenta lectura y reformulación impuestas por la labor traductora, pistas e indicios para seguir adelante en su oficio de escritora:

Sin meterme ahora en la discusión sobre si esta «literatura de zozobra» tiene o no la suficiente entidad para ser editada como libro, lo que sí digo es que hay que enfrentarse a ella con un criterio de lectura distinto del habitual y no exigirle arraigo, conclusiones ni mucho menos consuelo. Creo que son textos absolutamente minoritarios. Y que solo conseguirán clavar su aguijón en quienes hayan avanzado a duras penas por yermos de incertidumbre similares, donde no cabe otro recurso que el asirse a la impotencia –precaria tabla de salvación– y convertirla en material de pesquisa. (TH 2006: 102)

Quizás sea por esto, por respeto a la incertidumbre de la pesquisa de Rilke, que es también la suya, por lo que Carmen Martín Gaité redacta una única «*Nota de la T.*», y solo en la introducción, para proporcionar al lector unas pocas informaciones sobre Merline, absteniéndose de intervenir de alguna otra manera en el texto.

Sin embargo, otro motivo de la prudencia de la traductora es seguramente el carácter bilingüe de las cartas de Rilke, al que correspondía, según la introducción anónima francesa ya citada:

un desdoblamiento de espontaneidad. El francés expresa el aspecto, siempre precioso, de ternura y galantería latente en su naturaleza. Por contraste, el alemán, que vemos surgir aquí de forma a veces avasalladora y en todo caso imperiosa, sigue siendo el lenguaje del dios que habla a través del poeta. (Rilke 1987: 9)

En su calidad de escritora, Carmen Martín Gaité fue siempre muy atenta a los matices de la lengua, y por esto, teniendo que traducir ‘de segunda mano’ la traducción al francés de los fragmentos escritos por Rilke en alemán (idioma que no conocía), opta por limitar sus intervenciones, considerando que no tiene elementos originales suficientes para atreverse a proponer interpretaciones o comentarios. De la misma manera, aunque por diferentes razones, había decidido traducir solo «literalmente» las mo-

ralejas de los cuentos de Perrault. Estas limitaciones que la traductora se autoimpone son sendos ejemplos del rigor con el que el traductor tiene que enfrentarse a la traducción según Carmen Martín Gaité, por muy «artífice de la palabra» que ella lo considere.

4.2. ENCUENTRO CON PRIMO LEVI: EL SUPERVIVIENTE LÚCIDO

En 1987 Alianza publica esta segunda traducción de Carmen Martín Gaité, *El sistema periódico* de Primo Levi, que se supone posterior a las cartas de Rilke por la fecha indicada en el copyright (1988), diferente de la del depósito legal (1987), mientras que en la traducción de las *Cartas francesas a Merline* ambos códigos estaban fechados en 1987.

Con este trabajo la escritora vuelve a ocuparse de sus amados autores italianos, presentando por primera vez al lector español un escritor que ella misma acaba de descubrir por casualidad:

En verano de 1986, Alianza editorial me pasó tres libros de un escritor italiano [...] pidiéndome que hiciera un informe breve y que me encargase de traducir algunos de ellos. Yo este segundo encargo lo rechacé de entrada, porque tenía bastante trabajo y pocas ganas de meterme en una labor que –lo sé por experiencia– lleva mucho tiempo si se hace con esmero. Luego cambié de opinión. No en lo de que llevara mucho tiempo, sino en mi decisión de dedicárselo.

No había oído hablar en mi vida de Primo Levi. (AP-OC V, [1993]
2016: 952)³

Efectivamente, las dos primeras traducciones de las obras de Primo Levi publicadas en España son ambas de 1987: la de Carmen Martín Gaité (título original *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975), y la del relato de la experiencia del autor en el complejo concentracionario nazista de Auschwitz (título original *Se questo è un uomo*, Torino, F. De Silva, 1947), realizada por Pilar Gómez Bedate para Muchnik Editores de Barcelona y publicada bajo el título de *Si esto es un hombre*. Sin saberlo, las dos traductoras debieron trabajar en el mismo período, ya que en la traducción de Carmen Martín Gaité encontramos esta nota sobre *Si esto es un hombre*: «Primera novela del

³ Artículo publicado el 29 de julio de 1988 bajo el título «Una amistad a través del texto» en *El Independiente* y posteriormente recogido por la misma autora en la colección de artículos y ensayos *Agua pasada* (AP 1993).

autor, publicada en Italia con el título *Se questo è un uomo* en 1963⁴, aún no traducida al castellano (*N. De la T.*)» (Levi 1987: 234, nota 1).

El texto es una recopilación de cuentos, y sin duda este hecho ejerce una particular fuerza de atracción sobre la escritora en busca de una recuperación existencial y literaria al mismo tiempo. Los relatos breves, en sus palabras, habían sido para Carmen Martín Gaité y toda su generación, «una etapa de aprendizaje», ya que «casi nadie que se sintiera picado por la vocación de las letras se atrevía a meterse con una novela sin haberse templado antes en las lides del cuento. Aprendimos a escribir ensayando un género que tenía entidad por sí mismo, que a muchos nos marcó para siempre» (CC-OC III [1978] 2010: 141). En los años difíciles en los que se plantea volver a la narrativa sin conseguirlo todavía, la escritora parece recordar aquel aprendizaje y considerarlo como un camino posible para empezar de nuevo a escribir. De hecho, en 1988, publica en una revista el relato breve «Flores malva», la única prueba narrativa compuesta en esta época⁵.

Pero las relaciones subterráneas entre *El sistema periódico* y la pugna de Carmen Martín Gaité para volver a escribir son también otras, en particular la urgencia autobiográfica del autor italiano, que la escritora así comenta en el artículo de 1988: «me di cuenta de algo que pocas veces salta a la vista de forma tan indudable: de que para aquel hombre contar lo que contaba y tal como lo contaba era cuestión de vida o muerte» (AP-OC V [1993] 2016: 952). El mismo concepto reverbera en estas líneas de «Flores malva»:

De hoy no pasa, me he dicho ante el papel en blanco. Voy a hacer un esfuerzo. No se trataba, como otras veces, de un propósito más o menos literario. Hoy, romper a hablar de las flores malvas, a decir lo que fuera sobre ellas, me parecía una cuestión de vida o muerte. (FM-OC III [1988] 2010: 577)

En el artículo, Carmen Martín Gaité continúa su reflexión sobre la manera de escribir de Primo Levi:

[Si su estilo] puede llamarse con toda justicia inimitable es porque más que para testimoniar escribe para entender, como si necesitara redimir la memoria del insoportable magma en que yacía [...]. La confrontación autobiográfica –donde la tensión re-

4 La fecha de publicación no es correcta. Probablemente Carmen Martín Gaité se refiere a la reimpresión de 1958 del editor Einaudi de Torino, con la que Primo Levi alcanzó la notoriedad internacional.

5 En la nota relativa a este cuento, José Teruel apunta a un pasaje de los *Cuadernos de todo* de 1978 en el que se prefiguran algunos de sus elementos argumentales poniendo de nuevo de manifiesto «como los *Cuadernos de todo* dialogan con toda la obra de Martín Gaité» (OC-III, 2010: 805). Por otra parte, ya en 1972, Carmen Martín Gaité introduce en el cuaderno 13 de los *Cuadernos de todo* la imagen de las flores malva (o moradas) en un fragmento de algunas páginas (CT [2002] 2003: 359-364, 365)

flexiva predomina esforzadamente sobre el *pathos*— se hace a través de una serie de sustancias químicas [...]. No, nada es banal en Primo Levi. Pasada por un filtro de perplejidad, estoicismo e ironía, su voz es la del superviviente lúcido, para quien la memoria de las humillaciones sufridas y de las catástrofes contempladas no le ha cegado la curiosidad de seguir mirando. El inexorable ejercicio que la memoria le propone se convierte [...] en una vía oblicua hacia otra clase de dignidad que sobrevuela las apariencias irrevocables, en una especie de purificación de la mirada exenta de retórica: la única salida posible del pozo del encono. (AP-OC V [1993] 2016: 952-953)

En «Flores malva» Carmen Martín Gaité relata en forma narrativa un proceso parecido:

miré por la ventana 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 [...]. Un mensaje que daba en el blanco. ¿Pero en qué blanco?

[...] pedí el bolígrafo un momento y apunté las dos palabras como si me agarrara a un clavo ardiendo. Luego se lo devolví, le di las gracias y seguí mirando por la ventana. No sabía que acababa de disecar las flores [...].

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. (FM-OC III [1988] 2010: 576-577)

Con la metáfora metaliteraria de las flores que mueren delante de los ojos del personaje del cuento que intenta describirlas, Carmen Martín Gaité plantea el problema, tan actual para ella como para Primo Levi, de sobrevivir al dolor de la memoria sin renunciar a ella, de fijarla sin disecarla; y, como Primo Levi, ella también busca en la escritura la forma de hacerlo. No se trata de un objetivo alcanzable de una vez por todas, y en dos fragmentos de los *Cuadernos de todos* que se remontan a los años 1985-1986 encontramos un nuevo testimonio de los diferentes estados de ánimo en los que se debate la escritora⁶:

6 María Vittoria Calvi, en su edición de los *Cuadernos de todo*, explica en la introducción que después del cuaderno titulado «El otoño de Poughkeepsie», redactado pocos meses después de la muerte de su hija durante la estancia en Estados Unidos, «los cuadernos posteriores contienen meros apuntes o notas fugaces; aunque Carmen Martín Gaité no abandonará nunca

Es un privilegio saber con precisión lo que ella me diría en cada situación de desfallecimiento. Si recurro siempre, de corazón, a esta posibilidad de tenerla conmigo, la tengo conmigo, viene.

* * *

La mentira está a veces condicionada por el amor, autoembellecerse para otro. ¿Para quién voy a mentir ya ni para qué? (CT [2002] 2003: 853)

Resulta entonces muy comprensible que la escritora se reconozca en Primo Levi, o por lo menos que vea en su obra el testimonio de un camino existencial y literario que aun en condiciones diferentes ella también está recorriendo:

En la primavera de 1987, cuando tenía casi rematada la traducción de *Il sistema periodico*, Primo Levi era ya para mi sobre todo un amigo. Me había enseñado tantas cosas y consolado tanto que necesitaba decírselo. (AP-OC V [1993] 2016: 953)

Se verá más adelante cómo la necesidad de entrar en contacto con el autor quedó frustrada (y no fue la única vez), pero lo que aquí interesa es que a través de la lectura, como ya había pasado por ejemplo con Virginia Woolf, Carmen Martín Gaité llega a advertir una implicación personal con un autor, y su reacción es compartir el hallazgo con los lectores, a través de la traducción:

Ya estaba enganchada en el vicio Primo Levi [...]. Necesitaba que el vicio Levi (el de mezclar sustancias de distinta etiología para obtener luz de las experiencias más diversas) no se me propagara solo a mí, que ya tengo de antiguo tendencia a esa adicción. (AP-OC V [1993] 2016: 954)

El ensimismamiento doliente de la escritora, narrado con extremo pudor en «El otoño de Poughkeepsie» de 1985, y que nunca saldrá de sus cuadernos, empieza a dar paso en los años 1986-1987, con las traducciones y «Flores malva», a la esperanza de volver a la escritura literaria, aunque solo sea para compartir con los lectores la percepción, todavía muy fuerte, de una persistente impotencia expresiva.

El encuentro con Primo Levi fue pues para la escritora un eslabón importante de su recuperación. No obstante, en sus dos traducciones de este autor no se encuentra ningún tipo de material paratextual (no hay prólogo y la

la costumbre de llevar consigo un cuaderno para apuntar 'de todo' ('murió abrazada a sus cuadernos', declaró su hermana Anita), la reflexión ya no discurre con el ritmo lento de las anteriores etapas» (Calvi 2003 [2002]: 16).

nota sobre el autor de la contracubierta, no firmada, no parece de mano de la escritora) que deje constancia de las reflexiones estimuladas por la lectura, así que el artículo de 1988, escrito después de haber acabado de traducir los dos libros, se configura como un homenaje postergado, posiblemente a causa de la política editorial de Alianza, o de las condiciones específicas de aquellos encargos. En consecuencia, las 16 notas de la traductora son las únicas intervenciones evidentes de Carmen Martín Gaité sobre el texto de Levi, por otra parte traducido con un esmero todo dedicado a mantenerse adherente al sutil equilibrio entre ironía y piedad tan característico del autor. Las dificultades de traducción a las que se enfrenta Carmen Martín Gaité consisten sobre todo en el hecho de que en el texto de Levi la caracterización lingüística de los personajes echa mano del dialecto piamontés, con sus subvariantes según la zona, y del dialecto judeo-piamontés (definido «jerga híbrida» por el autor) de la pequeña comunidad sefardita y provincialina en la que se había criado, por no hablar de las locuciones latinas, francesas o inglesas, de las que hacen gala el mismo Primo Levi y sus personajes más acomodados e instruidos, o de las palabras sueltas en alemán y de la epígrafe en yiddish. En la obra original, el escritor pone entre comillas las expresiones dialectales y sus traducciones, y hasta llega a proporcionar en la última página del primer cuento una breve tabla de transcripción fonética, que Carmen Martín Gaité traduce literalmente, es decir sin adaptar la grafía y los ejemplos a las reglas de pronunciación castellana. Al darse cuenta de que una tercera ‘capa’ de traducción habría recargado demasiado el texto, la escritora elige dejar las expresiones dialectales entre comillas tal como se encuentran en el original, y traducir las traducciones que ya proporcionaba Levi, confiando en que su fuerza evocativa, fundada en el parecido con el italiano, se mantenga en el paso al castellano, que a su vez tiene muchos puntos de contacto con el italiano. Con respecto a la traducción de *Cumbres borrascosas*, aquí el tratamiento del dialecto cambia mucho; en primer lugar, porque no es igual el enfoque adoptado por el autor, y por las diferentes distancias entre ellas de las lenguas implicadas, pero también por la voluntad de la traductora de aprovechar cualquier recurso con tal de transmitir al lector el potencial expresivo del texto. En el caso del viejo criado salido de la pluma de Emily Brontë, trasladar el dialecto a un registro castellano vulgar e inculto había permitido a la traductora salvar las distancias culturales, históricas y de lengua; mientras que al traducir Primo Levi el dialecto mismo resultaba muy útil como recurso expresivo.

Lo que interesa a la traductora es compartir con el lector su interpretación, o mejor dicho, su experiencia de la obra, y para conseguirlo introduce en las notas unos ‘ajustes’ culturales, como la explicación de algunas referencias históricas y literarias, o de los casos ambiguos en los que el castellano no coincide con el italiano (metáforas, juegos de palabras, etc.), ofreciendo además en un caso un breve excursus etimológico. En dos ocasiones

traduce en sendas notas dos frases, una en francés y la otra en latín, que Primo Levi había dejado en lengua original, y por último, como ya había hecho en la traducción de *Senectud* de Italo Svevo, confiesa abiertamente una dificultad encontrada, en concreto con el término *impolmonimento*, que «traducido literalmente al español daría algo así como ‘apulmonamiento’, pero no he encontrado ninguna correspondencia real ni sé si la hay» (Levi 1988)⁷.

El afán de mediar entre autor y lector supone por un lado una fuerte conexión afectiva e intelectual con la obra a traducir, y por el otro una conexión igualmente fuerte con el interlocutor de la obra traducida: un lector ‘medio’ más que ‘ideal’, que Carmen Martín Gaité va progresivamente delineando e implicando con su traducción y sus notas, a veces hasta un poco didácticas. Para luego, descubriendo las cartas, dejarle libre de acompañarla o de encontrar su propio camino en la aventura de leer aquella obra.

4.3. SEGUIR CON EL VICIO PRIMO LEVI: LAS HISTORIAS NATURALES

Antes de presentar *Historias Naturales*, también publicada por Alianza Editorial, es preciso aclarar en la medida de lo posible la sucesión cronológica de la elaboración y de la publicación de las tres traducciones de Carmen Martín Gaité que se imprimieron en 1988. La primera es, sin lugar a dudas, *Historias naturales*, de Primo Levi, que la misma escritora declara haber empezado en el verano de 1987, recién acabada la versión de *El sistema periódico* (AP-OC V [1993] 2016: 953-954). La segunda, el poema «El cuervo», de Edgar Allan Poe, sabemos que fue acabada en abril y publicada en junio, como explicaremos en su momento, pero se trata de un texto de pocas páginas y lo más probable es que la escritora trabajase contemporáneamente en la adaptación del *Burlador de Sevilla* (cuyo prólogo está fechado justamente en abril 1988) y quizás también en el comienzo de la traducción de *Una pena observada*, que sin embargo, siendo más larga, le habrá llevado más tiempo, y que por esto consideramos la tercera en ser publicada.

De todas maneras, entre 1987 y 1988 la escritora llega a publicar cinco traducciones, casi igualando la proeza de los años 1981 y 1982 en los que había traducido solo cuatro obras, pero poco menos del doble de páginas. Como hemos visto, la labor traductora, además de ser una posible fuente de ingresos, fue para Carmen Martín Gaité un recurso para superar los empantanamientos creativos dialogando con los autores. Ahora bien, en los

⁷ Este detalle nos recuerda lo diferente que era hace muy pocas décadas el oficio del traductor: ‘impolmonimento’ es un término técnico de la industria química que describe el proceso de densificación o gelificación progresiva de un barniz, lo que estropea irremediamente la sustancia. En la actualidad es suficiente con teclear la palabra en el ordenador para encontrar su explicación y sinónimos, y de ahí llegar a una traducción satisfactoria, pero en los años ‘80, las únicas posibilidades eran recurrir a los diccionarios especializados en las dos lenguas (si el traductor los tenía...), o a algún conocido experto al que preguntar.

dos bienios antes citados, a los que corresponden unas fases de realización fechables aproximadamente en los años 1980-1982 y 1986-1988, lo que empuja a Carmen Martín Gaité a traducir, no parece ser la inercia experimentada en otros momentos, sino la necesidad de controlar y orientar sus medios expresivo. De hecho, en el primero de los dos períodos, el de las etapas finales de redacción y estructuración de *El cuento de nunca acabar*, la escritora está intentando ordenar y gobernar el material hasta demasiado abundante de sus reflexiones sobre literatura, pero en el mismo tiempo tiene pendientes unos proyectos narrativos que serán truncados por la muerte de su hija y solo en algunos casos retomados años después⁸. Por otra parte, en el segundo período, entre 1986 y 1988, lo que la paraliza no es la falta de inspiración, sino el miedo de no lograr mantener a raya en la escritura el «insoportable magma» de la memoria y de los sentimientos que piden salir a la luz. En esta etapa, las traducciones permiten a la escritora pisar las huellas de unos escritores en los que se identifica porque han vivido antes que ella «el desafío de lo inabarcable», y el «inevitable divorcio entre la vocación artística y la experiencia amorosa» (TH 2006: 101-102).

Esto explica la razón literaria, y personal, por la que después de *El sistema periódico* la escritora empieza en seguida a traducir otra obra del mismo autor, cosa que nunca repitió, procurando asimilar una ‘voz’ que la había ayudado tanto y con la que ya no era posible un diálogo fuera de los textos. Porque Primo Levi había muerto justo en el día en el que Carmen Martín Gaité, casi acabada la primera traducción, había decidido escribirle una carta:

Y me puse a escribirle una carta en castellano, con idea de traducirla luego y enterarme de sus señas. Era el 11 de abril, las nueve de la noche. Un amigo mío, a quien yo había estado hablando días antes de Primo Levi, me llamó para decirme que acababan de dar por el telediario la noticia de que aquella misma mañana se había suicidado tirándose por el hueco del ascensor en su casa

8 Entre los proyectos literarios activos en aquellos años se señalan por ejemplo la novela *La Reina de las Nieves*, que Carmen Martín Gaité publicará solo en 1994, y *Cuenta pendiente*, concebido como un diálogo con su madre, que no se reanuda nunca, aunque en el «Apéndice arbitrario» de *Desde la ventana*, titulado «De su ventana a la mía», la escritora rescata, posiblemente con alguna de sus habituales variaciones, la narración de un sueño de 1981 en el que comunica con la madre a través de un código secreto hecho de la luz que fluye entre dos ventanas gracias a unos movimientos imperceptibles de los dedos (DV-OC V [1987] 2016: 617-620). Otro proyecto narrativo de esta época, empezado en 1982 y llevado a cabo en 1983, fue la redacción del guion y de los diálogos de la serie de televisión *Teresa de Jesús*, estrenada por TVE en marzo de 1984 (Garriga Espino 2014).

de Turín. Rompí el borrador de la carta y no pude conciliar el sueño en toda la noche. (AP-OC V [1993] 2016: 953)

Otra vez Carmen Martín Gaité se ve privada en el plano de la realidad de un interlocutor valioso, y reacciona continuando el diálogo en el texto: «al deleite de seguir interpretando su prosa se añadía ahora [después de la muerte del escritor] una especie de melancólica complicidad, algo muy intenso» (AP-OC V [1993] 2016: 954).

Sin embargo, esto no le impide diferenciar entre las dos obras; al contrario, la estimula a aplicar su acierto crítico en poner de relieve las especificidades de cada una. Si en *El sistema periódico* «los mecanismos de funcionamiento en la formación de las moléculas y en las combinaciones de los elementos» son el pretexto argumental para un «examen sobre las flaquezas humanas, los pliegues del alma y las leyes misteriosas que rigen el cosmos», las *Historias naturales* son «un libro de relatos divertidísimo e inquietante a la vez, donde la lógica de lo absurdo distorsiona las rutinas del vivir y las hermana con los prodigios más inusitados».

En cuanto al libro, los relatos breves de *Historias naturales* fueron el primer texto narrativo publicado por Primo Levi después de los testimonios sobre su internamiento en Auschwitz. El escritor italiano subrayó este cambio de registro literario publicando la obra bajo el pseudónimo Damiano Malabaila, que abandonó luego en las sucesivas ediciones del texto y en las siguientes obras. No obstante, el mismo autor declaró que entre los libros sobre Auschwitz y la guerra, y esta nueva colección de cuentos, había un rasgo de continuidad en la descripción de un «mundo al revés», cuyo «vicio de forma»⁹, determinado por el «sueño de la razón», había intentado describir. Entre los dos libros traducidos por Carmen Martín Gaité es evidente un cambio de enfoque. El primero, *El sistema periódico*, de composición posterior y más explícitamente autobiográfico (con la cita en un relato del título de su obra más conocida, *Si esto es un hombre*), se diferencia mucho del segundo, *Historias naturales*, escrito antes y más atento a la reflexión social y filosófica abordada desde el territorio de lo fantástico y en forma de «trampa moral». También estas nuevas perspectivas resultaron fascinantes para Carmen Martín Gaité que, en las diferentes facetas del escritor italiano puestas de relieve por la traducción de *Historias naturales*, encontraba nuevos ámbitos de sintonía literaria con su propio trabajo, como el recurso a lo fantástico, la reflexión sobre la memoria, la modalidad paródica y hasta, según algunos testimonios, la filiación oral de muchos textos, que Primo

⁹ *Vizio di forma* es el título de otra colección de cuentos de Primo Levi, publicada en Turín en 1971 por Einaudi y traducida por Ángel Sánchez-Gijón para Alianza Editorial, que la publicó en 1989.

Levi compartía con los amigos en forma de narraciones o conversaciones antes de ponerse a escribirlos.

Desde el punto de vista lingüístico, en *Historias naturales* el dialecto jude-piamontés, marca identitaria del escritor, desaparece, y encontramos en su lugar, como particularidad presente sobre todo en los títulos de los relatos, unos neologismos de derivación latina y griega, o sea de apariencia ‘científica’, cuya función es dar cuenta de las máquinas fantásticas y de las situaciones paradójicas con las que Primo Levi destaca en forma de metáfora o de juego intelectual, con muchas variaciones de registro y de tipología discursiva, algunos dilemas éticos de la sociedad contemporánea. También en esta ocasión, y por las mismas razones por las que lo había hecho en *El sistema periódico*, Carmen Martín Gaité elige mantenerse en el surco trazado por Primo Levi¹⁰, aprovechando el igual poder evocativo de las raíces griegas y latinas en el italiano y en el español, y optando por una traducción cuanto más ‘literal’ posible sin que llegue a la extranjerización.

Quizás sea por esto por lo que en las siete notas, inexplicablemente re-matadas por la acotación *N. del T.* o *Nota del T.*¹¹, encontramos solo dos comentarios de tipo lingüístico (la explicación de un juego de palabras y la advertencia de que una locución se encuentra en francés en el original), y cinco explicaciones de detalles culturales, históricos, geográficos o literarios, no siempre italianos¹². Por otra parte, en puntos relevantes del mismo texto se encuentran otras expresiones en lenguas extranjeras (inglés, por ejemplo) que la traductora no considera necesario aclarar en nota.

En el complejo balance entre los deseos contrapuestos de hacer destacar la palabra de Primo Levi y de proporcionar al lector todas las informaciones que le permitan entenderla como la entendió ella, Carmen Martín Gaité prefiere en muchos casos abstenerse, para que el texto se abra el camino por su cuenta. Esta actitud es bastante diferente de la que hemos visto, por ejemplo, hacia las traducciones de Flaubert o de Emily Brontë, y hasta de

10 En la traducción de los neologismos de los títulos, por ejemplo, Carmen Martín Gaité solo adapta las terminaciones de las palabras a la morfología del español; otras pequeñas variaciones son la introducción de la letra mayúscula en «Bella Durmiente», para destacar que es la cita del título de un cuento para niños de Charles Perrault, y el cambio de género, de masculino a femenino, del sustantivo «mimete».

11 En la traducción de *El sistema periódico*, del año precedente y para la misma editorial, la fórmula empleada para acreditar la autoría de las notas es siempre *N. de la T.* Se puede hipotizar que el cambio sea la involuntaria consecuencia de una falta de cuidado o de la prisa en la corrección de las pruebas de imprenta.

12 En un caso la referencia es a los ‘crauti’ (‘chucrut’ o ‘Sauerkraut’ en español), que es una preparación alimentar a base de coles fermentadas típica de Alemania, por lo que los italianos apodaban a los alemanes de ‘mangiacrauti’, algo traducible como ‘zampacoles’. Carmen Martín Gaité, evidentemente menos conocedora de la gastronomía alemana que de la italiana, explica que los «crauti» son los «bollos», y los «mangiacrauti» los «zampabollos» (Levi 1988: 51). El malentendido es completo desde el punto de vista de la traducción, pero queda el acierto de presentar la palabra como un elemento de caracterización nacional algo ridiculizante hacia los alemanes.

Svevo y de Eça de Queiroz. Aquellas obras, más conocidas por el lector a quien se dirigía Carmen Martín Gaité, emergen en sus referencias intertextuales, en sus reseñas y en muchas entradas de sus *Cuadernos de todos*, y a menudo aquellas traducciones se ven enriquecidas por prólogos o notas donde la presencia de la traductora orienta e impulsa el diálogo entre autores y lectores. Por el contrario, en el caso de Primo Levi, excepto el artículo de 1988, las huellas son mucho menos visibles, aunque posiblemente más profundas. Sumando su pudor al pudor de Primo Levi, la escritora prefiere esta vez dejar en la sombra el contexto personal en el que ha conocido la obra del italiano, y proporcionar al lector unas versiones de los textos menos marcadas de lo habitual por su propia lectura e interpretación.

4.4. LA POESÍA DE LA LENTA CURACIÓN: EDGAR ALLAN POE

Con la versión del poema «El cuervo» de Edgar Allan Poe, Carmen Martín Gaité vuelve a traducir poesía seis años después de *Viaje hacia el amor* de William Carlos Williams, aunque en circunstancias muy diferentes.

La traducción fue publicada en 1988 por Francisco Cumpián, entonces joven poeta malagueño animador de la librería «El árbol de Poe», ahora cerrada, y posteriormente de la editorial independiente, taller de encuadernación e imprenta tipográfica con el mismo nombre. Se trata de un cuadernillo de factura casi artesanal cuyas pocas páginas sin numerar incluyen la versión del poema de Edgar Allan Poe y los siguientes datos bibliográficos: «*Cuadernillos de la Merced* – Colección al cuidado de Francisco Cumpián – Madrid Junio 1988». En otra página se detalla la autoría de la traducción: «*Traducción* – Francisco Cumpián – Carmen Martín Gaité – Antonio Bueno». La génesis del encargo es evidente: el editor, cuya imprenta se llama precisamente «El Árbol de Poe», es también uno de los traductores. Francisco Cumpián así recuerda cómo llegó a la decisión de intentar una nueva traducción del conocido poema: «En la década de 1980 había muchas traducciones de la obra de Poe, pero ninguna me convencía, así que en 1988 propuse realizar una nueva versión a Carmen Martín Gaité y Antonio Bueno»¹³.

Carmen Martín Gaité trabó amistad con Francisco Cumpián y con Antonio Bueno Tubía a través de Chicho (José Antonio) Sánchez Ferlosio, el poeta y cantautor hermano menor de su ex marido Rafael. Después de la muerte de la hija de la escritora, Chicho, nacido en 1940 y amigo suyo desde la adolescencia, la puso en contacto con los dos poetas que estaban entonces en sus inicios. Carmen Martín Gaité, fiel a su actitud alentadora hacia

13 La cita se encuentra en el artículo de A. J. López «El Árbol de Poe firma una edición de coleccionista de 'El cuervo' con grabados de Chema Cobo», en la edición electrónica de *Sur.es*, del 3 de marzo de 2011. Disponible en: <http://www.diariosur.es/v/20110303/cultura/arbol-firma-edicion-coleccionista-20110303.html> [fecha de consulta: 19/5/2017]

los jóvenes, participó con ellos en algunas iniciativas poéticas y editoriales que estimularían en particular su creatividad poética. De hecho, en 1986 Francisco Cumpián publicó «Todo es un cuento roto en Nueva York» en la colección *Sueltos de poesía*, y entre 1988 y 1989, además de la traducción de *El cuervo* y del cuento «Sibyl Vane» (sv 1989)¹⁴, publicó también un poema de Carmen Martín Gaité, junto con uno de Antonio Bueno y otro suyo propio, en un cuadernillo que recogía composiciones líricas de cuarenta autores¹⁵. Es más, entre los papeles de Carmen Martín Gaité quedan también unas versiones ya casi definitivas de algunos poemas escritos anteriormente y destinados a ser recitados en una de las tertulias poéticas entre amigos del Café Manuela de Madrid, en las que participaban también Francisco Cumpián y Chicho Sánchez Ferlosio.

Se puede entonces reconstruir el papel jugado por estas amistades, y por el estímulo y el afecto que supusieron, en la vuelta a la poesía de Carmen Martín Gaité, que empieza en 1986 con la publicación del poema sobre Manhattan, compuesto antes de la muerte de la hija, y sigue en 1987 con la composición, en un cuaderno llamado *Cuadernito chino* y destinado a la copia 'en limpio' de viejos poemas, de las nuevas composiciones «Quien motiva mi queja», «La última vez que entró Andersen en mi casa» y «Lo juro por mis muertos» (DT-OC III [1993] 2010: 659-660 y 666-667), cuyo tema general es la ausencia irrecuperable de la hija. Siguen en 1988 la traducción de «El cuervo» y la redacción del poema «La lenta curación» (DT-OC III [1993] 2010: 670-671), que marcan una fase ya distinta en el duelo de Carmen Martín Gaité. Por último, en los primeros meses de 1989, encontramos siempre en el *Cuadernito chino* las versiones semidefinitivas de los poemas preparados para la recitación en el Café Manuela, y otra composición nueva, «Farmacia de guardia» (DT-OC III [1993] 2010: 669-670), en la que la autora consigue tomar una cierta distancia de su desesperación recurriendo a la ironía.

De momento, ninguno de los nuevos poemas llega a ser publicado porque, exactamente como «El otoño de Poughkeepsie», la escritura tiene para Carmen Martín Gaité en este período una función terapéutica, es decir privada.

En la elaboración de la versión española de «El cuervo», cuyos temas tocaban sentimientos muy presentes por aquella época en la intimidad de la escritora (el «nunca más» repetido por el inquietante y negro pájaro, la ausencia definitiva del ser amado, etc.), Carmen Martín Gaité se presta con los otros dos traductores-poetas a un trabajo colectivo del que uno de ellos,

14 Todas las fechas y las informaciones bibliográficas de este párrafo se deben a las notas de edición de José Teruel al tercer volumen de las *Obras completas*, dedicado a la narrativa breve, a la poesía y al teatro de Carmen Martín Gaité (OC III 2010: 805, 808, 809), en el que aparece el cuento «Sibyl Vane» a las páginas 573 y 574.

15 Vv.AA., *Hojas de La Merced – 40 autores-poemas 40*, Madrid, F. Cumpián, Abril 1988-Enero 1989.

Antonio Bueno Tubía, deja un interesante testimonio en el preámbulo al texto, titulado «Nunca más»:

Éramos tres. Nos divertíamos. Iban y venían las palabras. Jugábamos al gozo de lenguaje. Hallábamos combinaciones: traducíamos.

Al leer una y otra vez el poema, cada nueva lectura nos ofrecía nuevos perdederos. Lo leímos tantas veces, buscando piezas para encajarlo en su nuevo idioma [...]. Vimos con certeza que en la habitación donde non reuníamos por las noches, también se había instalado con suma majestad un cuervo de los sagrados días de antaño [...].

Y así, una noche de abril, llegamos al final. Algo llegó al final. Y abrimos la ventana al cuervo, lo echamos.

No nos lo agradezcáis... nunca más. (Poe 1988: 7 s.p.)

Vemos aquí retratadas las circunstancias de lugar, de tiempo y de personas (tres amigos en una habitación de noche) en las que se desarrolló el trabajo, y el papel de la lectura compartida en voz alta¹⁶. Pero sobre todo vemos en acción, convertida muy concretamente en técnica traductora, la actitud dialógica tan característica de la escritura de Carmen Martín Gaité, presente en todos los intercambios entre los traductores de «El cuervo» y entre ellos y el texto.

4.5. LA TRISTEZA COMO PROCESO: CLIVE STAPLES LEWIS

La última traducción de 1988, publicada en Madrid por la Editorial Trieste, es *Una pena observada*, de Clive Staples Lewis.

Escribe Carmen Martín Gaité:

Diré, de pasada, y para seguir este hilo raro que nos une a unos escritores con otros, que yo descubrí a C.S. Lewis por casualidad hace diez años, en momentos muy malos de mi vida, y que su libro *A grief observed*⁴ fue también para mí una especie de bautismo. (MacDonald 1995: 43)

La cita se extrae del estudio preliminar de Carmen Martín Gaité a otra traducción suya, *La princesa y los trasgos* (título original *The Princess and the*

¹⁶ Carmen Martín Gaité describe así su relación con la lectura en alta voz: «Pertenezco a una época en la que se leía en alta voz mucho más que ahora [...]. Y en mi juventud [...] la afición por leernos entre nosotros, en casa, en clase o en el café, textos recién saboreados a solas, constituía un placer que afianzaba la amistad» (OC III, 2010 [2000], 596; y nota de José Teruel, p. 806).

Goblin), de George MacDonald, publicada por primera vez en España en 1995.

Los diez años transcurridos entre el tiempo de la cita y los hechos a los que se refiere (el encuentro con el libro de Clive Staples Lewis en 1985) han permitido a Carmen Martín Gaité distanciarse del dolor y recuperar su amor por la vida y la escritura, pero sin olvidar nada de lo que supuso en su momento el encuentro con la obra del autor británico, presentada con estas palabras en una nota del estudio preliminar sobre MacDonald: «recoge una serie de reflexiones sobre el sufrimiento que deja la ausencia de un ser querido» (MacDonald 1995: nota 4 p. 43).

Un estudiante de Vassar College, «que leyó perspicazmente una pena en el rostro de Carmen Martín Gaité» (Teruel 2006b: 145, nota 5), le aconsejó la lectura (en inglés) de este libro durante su estancia en Estados Unidos de 1985, o sea en el mismo período de la redacción de «El otoño de Poughkeepsie», y de las primeras ideas de poder volver a la narrativa con el cuento que había empezado en los pocos días transcurridos en casa de un amigo en Nueva York (lo que sería *Caperucita en Manhattan*).

La lectura de *A Grief Observed* emocionó profundamente a la escritora por una serie de razones relacionadas con el libro y con su autor. En primer lugar, el texto es una selección de lo que Clive Staples Lewis anotó en cuatro cuadernos en los meses posteriores a la muerte de su mujer. El escritor intenta describir de manera objetiva sus propios procesos mentales, mientras el dolor y la añoranza le van desgarrando y todo su ser se rebela a la ausencia física, sentimental e intelectual de su mujer. Ya esto, el intento de recuperarse a través de un ejercicio privado de escritura, marca un primer punto de contacto entre los dos: C.S. Lewis publicó el libro bajo el pseudónimo de N.W. Clerk y solo después de su muerte los albaceas autorizaron la divulgación del nombre del autor. De la misma manera, Carmen Martín Gaité no publicó nunca sus *Cuadernos de todo*, aunque en ellos redactó ideas y esbozos para muchos textos que sí iba a publicar, y en particular nunca pensó en reelaborar para la publicación «El otoño de Poughkeepsie», al que nunca hizo referencia pública; sin embargo, también en su caso, después de su muerte su hermana Ana decidió publicarlos¹⁷. Las diferencias de tono y de contexto entre *A Grief Observed* y «El otoño de Poughkeepsie», no impiden detectar las muchas coincidencias temáticas y expresivas con las que ambos escritores atraviesan dificultosamente sus duelos. El británico se reprocha una y otra vez su propio ensimismamiento, su acedia, como una muestra de egoísmo, y va anotando pedazos de recuerdos como antídoto a la cristalización hagiográfica de su mujer. La salmantina, por otra parte, se enfrenta

17 En una entrevista de 2014 la hermana de la escritora, Ana Martín Gaité, explica que se consideró autorizada por su hermana a publicar los *Cuadernos de todo* leyendo en sus papeles una frase en la que la escritora se planteaba la posibilidad de revisar el contenido de sus cuadernos para la publicación. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=n8sv6TZx1Qo> [Fecha de consulta: 28/5/2017].

al mismo reto desviando la atención desde sí misma y sin nombrar a la hija, pero mirando los objetos, los encuentros y los lugares desde un punto de vista marcado por la ausencia y el vacío. Los dos interrumpen sus textos cuando se dan cuenta de haber alcanzado una etapa de mayor serenidad, aunque inestable, que ambos comparan al proceso de acomodamiento en un lugar inhóspito.

Vemos primero lo que escribe C.L. Lewis, en la traducción de Carmen Martín Gaité:

Y sin embargo existen dos ingentes beneficios, aunque ya ahora me voy conociendo demasiado bien para llamarlos ‘duraderos’. Mi pensamiento, cuando se vuelve hacia Dios, ya no se encuentra con aquella puerta del cerrojo echado. Y cuando se vuelve hacia H. ya no se encuentra con aquel vacío [...]. Mis notas muestran parte del proceso, pero no tanto como yo esperaba. Tal vez estos dos cambios no se prestaban realmente a la observación. No se produjo una transición repentina, sorprendentemente emocional. Fue como una habitación que se va calentando, como la llegada del amanecer. Cuando te quieres dar cuenta, las cosas ya llevan tiempo cambiando. (Lewis [1988] 1994: 86)

No sabemos si cuando Carmen Martín Gaité escribió lo siguiente en «El otoño de Poughkeepsie» ya había leído el libro de C.S. Lewis, sin embargo las reflexiones y las imágenes evocadas se parecen, y sobre todo asombra la percepción de la escritura como único medio, aunque insuficiente, para capturar el fluir del tiempo y de los cambios que ello conlleva:

Los pasos que nos llevan de la extrañeza a la costumbre son tan leves y furtivos que no sólo no dejan huella alguna sino que incluso apagan la curiosidad por mirar hacia atrás para buscarla. ¡Qué raro me parece de repente esta tarde, cinco ya de septiembre, levantar la cabeza del pupitre, recorrer con la vista la habitación donde paso encerrada tantas horas, escuchando música, leyendo, preparando mis clases o simplemente mirando cómo trepan las ardillas por los árboles al otro lado de la ventana, y caer en la cuenta de que esta misma era la habitación vacía! No hay más huella que el texto. (CT [2002] 2003:798-799)

Otro punto de contacto entre los dos escritores es su atención a los sueños y su implicación con lo fantástico y lo maravilloso. En las últimas páginas del libro de Lewis, como en las de «El otoño de Poughkeepsie», resaltan sendos sueños que constituyen el momento de toma de conciencia del

proceso que se está desarrollando, su primer reconocimiento de que nunca volverán a ser los mismos, pero que podrán encontrar un nuevo lugar en el que asentarse (los dos en las últimas páginas de sus textos recurren a la imagen de un jardín) y desde el cual abarcar el futuro. Asimismo, C.S. Lewis fue muy amigo de J.R.R. Tolkien y se inspiró, para su obra de género fantástico¹⁸, en el trabajo de George MacDonald, cuya fama contribuyó a reavivar y cuya novela *The Princess and the Goblin* será traducida por la misma Carmen Martín Gaité años después, cuando ya su propensión «hacia lo mágico» sea, después de *Caperucita en Manhattan* y de los simbolismos mágicos de *La Reina de las Nieves*, un hecho literariamente cumplido y compartido con los lectores.

El «hilo raro» que une los escritores unos a otros llega a ser en esta ocasión casi un salvavidas para Carmen Martín Gaité, y esto explica por qué tomó la iniciativa de proponer la traducción del texto a la editorial Trieste, cuyo cuidado tipográfico y trato amistoso ya había apreciado publicando con ellos *El cuento de nunca acabar*. Desde la lectura de la obra habían tenido que pasar casi tres años, para que Carmen Martín Gaité pudiera avanzar un poco más en su ‘proceso’ de luto hasta encontrarse en condición de compartir con los lectores su dolor, no a través de un texto propio, sino gracias a la mediación de otro autor.

Como siempre en este período, los paratextos están casi ausentes: no hay prólogo (aunque desde 1987 la escritora empieza a publicar prólogos, discursos y reseñas, marcando su vuelta todavía parcial a la escena literaria), y las tres notas presentes solo traducen dos fragmentos en otras lenguas (una palabra en francés y el endecasílabo dantesco que concluye el texto) y una referencia lingüístico-cultural al mercado del pescado de Billingsgate en Londres, conocido por el lenguaje «injurioso y obsceno» de los vendedores (Lewis [1988] 1994: 59, nota 1).

El título, por el contrario, es un elemento interesante, en cuanto cambia entre la primera edición de Trieste (1988) y la primera de Anagrama (1994). El título original, elaborado por Carmen Martín Gaité de acuerdo con el director literario de Trieste Andrés Trapiello, era *Una pena observada*, o sea una traducción muy literal del inglés *A Grief Observed*. Pero, tres años más tarde, la editorial se vio obligada a cerrar y no hubo reimpresiones hasta cuando, en 1993, el éxito en España de la película inglesa *Tierras de penumbra*¹⁹, inspirada en la vida de C.S. Lewis y en su amor por la escritora estadounidense Joy Gresham (la H. de *A Grief Observed*), convenció a la editorial Anagrama de Barcelona de la oportunidad de publicar una nueva edición del libro traducido por Carmen Martín Gaité. La editorial aprovechó la notoriedad de la película, y en la contracubierta del libro se dice que en *Una pena en observación*

¹⁸ Son muy conocidos, de C.L. Lewis, los ciclos de ciencia-ficción *Trilogía cósmica* (1938-1945) y de género fantástico *Las crónicas de Narnia* (1951-1956).

¹⁹ Título original *Shadowlands* (1993), director Richard Attenborough, protagonistas Anthony Hopkins y Debra Winger.

C.S. Lewis «aborda la etapa de su vida que reconstruye la espléndida película de Richard Attenborough» (Lewis 1994). La afirmación no es cierta, ya que el libro solo relata el duelo del autor después de la muerte de su mujer, pero la estrategia editorial debió funcionar, ya que el texto tuvo en España al menos trece reimpressiones hasta hoy²⁰. Por su parte, Carmen Martín Gaité, cuando habla de la traducción en el estudio preliminar sobre George MacDonald de 1995, aclara de forma más explícita la relación solo tangencial entre la película y el libro: «La historia de Lewis ha sido reconstruida recientemente en la película de Attenborough *Tierras de penumbra*» (MacDonald 1995: 43, nota 1). Sin embargo, la escritora no puso objeciones al nuevo título y puede que incluso fuera ella a formularlo, ya que en la misma nota citada antes se refiere a la traducción para Anagrama sin mencionar la de Trieste: «Lo traduje posteriormente con el título *Una pena en observación*» (MacDonald 1995: 43, nota 1). De hecho, desde el punto de vista lingüístico, el nuevo título se caracteriza por un mayor dinamismo, sustituyendo el adjetivo-participio original por la construcción ‘en’ + sustantivo que expresa una situación en desarrollo: un proceso. El mismo C.S. Lewis anotaba en sus cuadernos que «la tristeza no se ha revelado como una comarca sino como un proceso. No es un mapa lo que requiere, es una historia» (C.S. Lewis [1988] 1994: 83). Y Carmen Martín Gaité, que en 1988 era todavía demasiado implicada en aquel proceso para aplicar toda su capacidad interpretativa al título de la obra, en 1994 aprovecha la ocasión de la nueva edición del libro para añadir otro matiz de significado a su traducción.

4.6. ESPEJOS ROTOS Y NUBES EN MOVIMIENTO: DIÁLOGO CON NATALIA GINZBURG

La traducción de la novela epistolar *Querido Miguel*, de la escritora italiana Natalia Ginzburg (*Caro Michele*, 1973), publicada en Barcelona por la Editorial Lumen en 1989, se debe a la relación con la directora de Lumen, Esther Tusquets, con la que Carmen Martín Gaité mantuvo una amistad de la que queda testimonio en las cartas que le escribió²¹, en las reseñas que le dedicó²², y en la publicación por parte de Lumen de *El castillo de las tres murallas*, en 1981, de *El pastel del diablo*, en 1985, y de los dos cuentos largos reunidos en un único volumen en 1986: *Dos relatos fantásticos* (DRF 1986). Fue en el ámbito de esta amistad que Carmen Martín Gaité recibió el encargo de

²⁰ La decimotercera edición es de 2014.

²¹ Las 39 cartas de Carmen Martín Gaité a Esther Tusquets, escritas entre los años 1970 y 2000, pertenecen al Fondo Tusquet adquirido en el 2013 por la Biblioteca de Cataluña. Tengo que agradecer a la doctoranda Andrea Turibio por haberme señalado y permitido consultar la copia de cuatro cartas relacionadas con el presente trabajo.

²² Carmen Martín Gaité reseñó en *Diario 16* todos los títulos de la trilogía de Esther Tusquets en sendos artículos (AP-OC V [1993] 2016: 844-845; TH-OC VI [2006] 2017: 271-273 y 382-384).

traducir *Querido Miguel*, una tarea a la que se entregó, como cuenta en 1991 en un artículo escrito con ocasión de la muerte de Natalia Ginzburg, «con el mismo esmero y gratitud hacia sus enseñanzas que estoy tratando de reflejar en este homenaje póstumo» (AP-OC v [1993] 2016: 971). En las cartas de Carmen Martín Gaité a la editora, se refleja su nivel de implicación en la traducción, expresado por el cuidado en la corrección de las erratas y hasta en la sugerencia de un cuadro de Remedios Varo para la cubierta²³:

Madrid 5 de julio de 1989

Querida Esther:

Te mando algunas de las erratas que he podido advertir en una segunda lectura de mi traducción [...].

En el libro sobre Remedios Varo editado por la fundación del Banco Exterior, hay un cuadro titulado «Encuentro» (enmarcado con el número 52), que podría ser bastante oportuno para la portada de Caro Michele. Ya me dirás que te parece.

Hasta pronto y un abrazo

Carmiña

(Fondo Tusquets, Biblioteca de Cataluña)

Veremos más adelante la profunda admiración profesada por Carmen Martín Gaité hacia Natalia Ginzburg, pero aquí importa destacar que *Querido Miguel* fue la primera novela traducida por la escritora después de la muerte de su hija, y que esta traducción llega casi al final del difícil recorrido que la llevó a volver ella misma a la producción narrativa, el año siguiente, con la publicación de *Caperucita en Manhattan*; o sea que la traducción coincidió con una etapa ya avanzada de la redacción de la novela. Asimismo, en *Querido Miguel* el centro argumental, y el destinatario principal de las cartas que componen el texto, es un hijo «casi siempre desaparecido y ausente» (AP-OC v [1993] 2016: 835)²⁴, que acaba muriendo en circunstancias poco claras en el extranjero.

Sobre la relación entre Carmen Martín Gaité y Natalia Ginzburg, Maria Vittoria Calvi escribió en 2011 un artículo muy detallado y exhaustivo apare-

23 La sugerencia no llegó a ser aceptada, ya que en la primera edición de *Querido Miguel* aparece la reproducción de un cuadro de otro artista. La sensibilidad visual de Carmen Martín Gaité, ya señalada en relación a los *collages* de *Visión de Nueva York*, se mezcla en esta carta al cuidado hacia la obra de una escritora que admiraba profundamente, y permite establecer relaciones multimodales entre los temas subyacentes a la pintura de Remedios Varo y a la narrativa de Natalia Ginzburg y suya propia (la búsqueda de identidad e interlocutor, el espejo como reflejo o doble, la fragmentación existencial).

24 La cita está extraída de un artículo titulado «El murmullo de lo cotidiano», publicado en la revista de la Fundación March *Saber leer* n. 46, junio-julio de 1991 [AP-OC v [1993] 2016: 832-835]. La escritora da noticia a Esther Tusquets de la inminente publicación de este artículo en otra carta suya de abril de 1991: «P.D. En el próximo número de 'Sabes leer' [sic], revista de la fundación Marx [sic] aparecerá un artículo mío sobre la Ginzburg. Ya te lo mandaré. By the

cido en el número especial de *Ínsula*, «El legado de Carmen Martín Gaité», dedicado a la escritora en el décimo aniversario de su muerte. El título del artículo, «Carmen Martín Gaité y Natalia Ginzburg» (Calvi 2011), es deliberadamente muy general porque, como siempre ocurre con Carmen Martín Gaité, resulta casi imposible separar los acontecimientos de su experiencia personal de las sugerencias literarias a las que se entremezclan.

De todas maneras, siguiendo un criterio cronológico y empezando por la vertiente ‘personal’ de la relación entre las dos autoras, descubrimos a través de la puntual investigación de Calvi, los vínculos de Carmen Martín Gaité con la cultura italiana en general, su admiración hacia una escritora muy poco conocida en España²⁵, con la que tropezó como siempre por casualidad, y «la historia de su amistad frustrada con la escritora italiana» (Calvi 2011, 33). Carmen Martín Gaité leía a Natalia Ginzburg en italiano, pero entró en contacto por primera vez con su escritura a través de la traducción de *Las pequeñas virtudes* publicada por Alianza Editorial en 1966. La lectura de aquella recopilación de ensayos provocó en Carmen Martín Gaité aquel «flechazo de deslumbramiento que nos identifica a veces, a través de la letra escrita, con un ser desconocido y nos lo convierte en amigo» (AP-OC v [1993] 2016: 832). De ahí en adelante, la escritora se convirtió en una lectora fiel y entusiasta de la italiana: «Yo he amado muchos años en silencio a Natalia Ginzburg. Tentativas de acercarme a ella he tenido tres. Y las tres fracasadas» (AP-OC v [1993] 2016: 970). Después de esta afirmación, que se encuentra en el artículo ya citado «Homenaje a Natalia Ginzburg» de 1991, la escritora da cuenta de las tres tentativas. La primera fue después de haber leído *Querido Miguel*, en 1974 (publicado en Italia en 1973), que un amigo le había traído y que la impulsó a escribir una carta a la escritora italiana:

Leí el libro de un tirón y aquella misma noche me la pasé en blanco escribiéndole una carta larguísima, presa de ese ardor juvenil propio de quien se quiere lucir ante un maestro y aportar, al mismo tiempo, algo de consuelo a quien parece conocer tan a fondo los zarpazos del dolor. No le hablaba de mis libros, sino del suyo y de lo feliz que sería pudiéndolo traducir. El esmero que puse en mi italiano aquella noche me parecía recomendación suficiente. Tardó cerca de un año en contestarme con un

way, ¿cómo ha ido *Querido Miguel*?» (Fondo Tusquets, Biblioteca de Cataluña).

²⁵ No obstante algunas incongruencias en los datos proporcionados por Carmen Martín Gaité sobre la fortuna editorial de Natalia Ginzburg en España, es cierto que la italiana empezó a ser traducida tarde, y aún más tarde fueron traducidas sus novelas, empezando en 1989 por *Léxico familiar*, publicado en Madrid por Trieste (*Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963) y por *Querido Miguel* (*Caro Michele*, Milano, Mondadori, 1973). Los demás títulos de narrativa de Natalia Ginzburg fueron publicados en castellano solo después de su muerte en 1991, entre ellos, en 1996, la traducción de Carmen Martín Gaité de *Nuestros ayer* (*Tutti i nostri ieri*, Torino, Einaudi, 1952).

billete escueto, donde manifestaba su antipatía por el régimen de Franco, su desconocimiento del español y una profunda depresión, que era la causa de su laconismo. (AP-OC V [1993] 2016: 970-971)

La segunda tentativa, en 1984, tuvo lugar en Estados Unidos, concretamente en Chicago, donde Carmen Martín Gaité asistió a una conferencia de un hijo de Natalia Ginzburg²⁶: «Al final le entregué para su madre *The Back Room*, mi primera novela traducida al inglés, idioma que la Ginzburg conocía. No sé si la leería o no. Jamás acusó recibo de ese envío» (AP-OC V [1993] 2016: 971).

La tercera tentativa resulta un poco más ambigua, porque se trata de un «acercamiento» más bien literario e intelectual, o sea la traducción de *Querido Miguel*. Cuando Esther Tusquets le propuso el encargo, Carmen Martín Gaité sintió:

un poco esa consternación que producen los regalos recibidos a destiempo, no porque el libro no me siguiera gustando, sino porque la esperanza de acercamiento a su autora se había disipado. Trabajé, sin embargo [...]. Pero ya no di más pasos hacia ella, ni ella, por supuesto, los dio hacia mí. (AP-OC V [1993] 2016: 970)

En realidad, y esto explica en parte el hecho de que hable de tres tentativas de acercamiento a Natalia Ginzburg, en una carta del año sucesivo a la traducción²⁷, Carmen Martín Gaité así escribe a Esther Tusquets: «Te agradecería que me mandarais tú o Carmen [Giralt] la dirección de Natalia Ginzburg, si la [tenéis]» (Fondo Tusquets, Biblioteca de Cataluña). Posiblemente la escritora no llegaría a enviar un nuevo mensaje a su colega italiana, pero es cierto que la idea había vuelto a rondarle en la cabeza a raíz de la traducción de *Querido Miguel*, un texto que había apreciado mucho y que había vuelto a despertar su admiración por la autora.

Lo que extraña en este resumen de los ‘contactos personales’ entre Carmen Martín Gaité y la italiana es la actitud de la escritora salmantina

²⁶ Se trata del historiador Carlo Ginzburg, primer hijo de Natalia Levi (este era el nombre de soltera de la escritora italiana) y de su marido Leone Ginzburg, académico de literatura rusa de origen judío, como la misma Natalia, y cofundador con otro grupo de intelectuales antifascistas de Turín de la editorial Einaudi. Carlo nació en 1939 y en 1940, debido a la actividad política de su padre, la familia fue desterrada a Pizzoli, en los Abruzos, hasta 1943. Carmen Martín Gaité pudo asistir a una conferencia de Carlo Ginzburg en Estados Unidos porque en los años 80 el historiador enseñó historia moderna y del Renacimiento en las universidades de Harvard, Yale, Princeton y en la UCLA.

²⁷ La carta es del 14 de junio de 1990, y en ella Carmen Martín Gaité, desanimada ante la insatisfaciente difusión de sus libros publicados por Lumen, anuncia a Esther Tusquets haber propuesto a Siruela «un relato largo (160 folios) que acabé en febrero y ahora he retocado». Se trata de *Caperucita en Manhattan*, que alcanzará un éxito apabullante.

hacia una persona que no fue muy amable con ella en el plano personal. Por un lado, los hechos ‘concretos’ están expuestos sin rodeos, y sin intentar paliar el evidente rechazo manifestado por la italiana; por el otro, queda claro que cuando Carmen Martín Gaité dice «Yo he amado muchos años en silencio a Natalia Ginzburg» se refiere a un sentimiento de afinidad literaria, lo que, en este caso, quiere decir un sentimiento muy fuerte a pesar de las circunstancias adversas en las que se ha desarrollado. Adversas por la actitud de Natalia Ginzburg y por el hecho de que cuando Carmen Martín Gaité la ‘descubre’, la italiana es prácticamente desconocida en España.

Por esto, hasta la traducción de *Léxico familiar* (por Mercedes Corral) y de *Querido Miguel* (ambas de 1989), los casi únicos testimonios de la importancia de la italiana en el recorrido literario de Carmen Martín Gaité no son públicos y se reducen a «la cantidad de veces que he citado en mis conversaciones frases tuyas o de sus personajes» (AP-OC V [1993] 2016: 970), a la colección de los libros de Natalia Ginzburg que va creciendo en su biblioteca²⁸, y a unos escuetos apuntes en sus cuadernos, de los que el más importante, citado por la misma autora en la semblanza de Natalia Ginzburg redactada en ocasión de su muerte, llegó a ser publicado en 1983 porque fue incluido en la última parte de su ensayo *El cuento de nunca acabar*, «Rio revuelto», constituida precisamente por unos extractos de sus cuadernos:

EL ANTIPLAGIO

Yo no puedo, aunque quiera, copiar a Natalia Ginzburg. Coincidimos a veces, eso sí; somos amigas, aunque no nos conozcamos, y nuestras manos pueden rozarse, porque escogemos por la misma zona de las muchas donde se cría material de cuento. Cualquiera de las voces que se te quedaron enredadas en la trastienda de la memoria irá siempre contigo, resonará dentro de la tuya. Eso no es copiar ni robar, es tejer lo ajeno con lo tuyo, dar albergue en la propia a la memoria de otro; «haced esto en memoria de mí». Sólo se apodera de algo aquel que no lo ama, que se siente deslumbrado de lejos por un brillo que le parece

²⁸ María Vittoria Calvi describe así los libros de los estantes «privilegiados» dedicados a los italianos en la casa de Carmen Martín Gaité, de los que Ana Martín Gaité la hizo depositaria después de la muerte de su hermana: «campea, sobre todo, una nutrida colección de libros de Natalia Ginzburg: dieciséis volúmenes que comprenden varios textos narrativos [...], las comedias [...], y los artículos reunidos» (Calvi 2011: 33)

prestigioso, pero es que no se arrima al calor de la hoguera. Sólo copia ése. (CNA-OC V [1983] 2016: 455)

La primera versión de este párrafo se encuentra, como está dicho, en los *Cuadernos de todo*, en un apunte de marzo de 1975 titulado «La propiedad intelectual», del que merece la pena rescatar algunos fragmentos:

«Copiar» a otro escritor puede también ser como participar, hablar con él o «haced esto en memoria de mí», vivificar las frases de un amigo, su lenguaje, hacerlo tuyo, meterlas en tu contexto, traducirlas a tu lenguaje, entender a través de otro.

Los libros que «te dicen algo» son los que descubren a la luz y mediante el logos algo que tú ya habías pensado. Van contigo, dentro de ti, y a veces hablan por ti. Uno es un tejido de los diversos libros que ha leído, de los amigos que ha tenido. [...] Si lo has asimilado bien y tejido con lo tuyo, ya es tuyo. Nada se posee en estos pagos. Sólo se apodera de algo aquel que no lo ama [...]. Sólo copia ése. Yo no puedo, aunque quiera, copiar a Henry James, coincidimos, somos amigos, eso sí, el logos es de todos. Veo, pues, que no necesito citar y delimitar lo que he tomado de otros para el cuento de N.A. Son préstamos que me rozan, que me alegran, calientan y agradezco, pero no me siento en la obligación de declararlos porque el guiso es mío. (CT [2002] 2003: 458-459)

Llegamos así a la vertiente ‘literaria’ de la relación de Carmen Martín Gaité con Natalia Ginzburg, y lo primero que llama la atención es que en los dos textos citados, muy parecidos entre sí, cambia el nombre del autor al que se refiere la reflexión sobre el «copiar», que en 1975 es Henry James, con todo que por entonces Carmen Martín Gaité, además de *Las pequeñas virtudes* y *Caro Michele*, ya había leído de Natalia Ginzburg por lo menos *Le voci della sera* e *Ti ho sposato per allegria*²⁹. El segundo detalle revelador es la referencia al «cuento de N.A.», donde el fragmento acabará por encontrar su lugar y su versión definitiva. Entrelazando lecturas, reflexión y textos, el punto de vista de la escritora cambia de forma imperceptible, a medida que lo leído es «asimilado bien y tejido», así que en 1983, en *El cuento de nunca acabar*, considera más acertado hablar de su ‘deuda literaria’ hacia Natalia Ginzburg que de aquella hacia Henry James, muy probablemente a raíz de los múltiples puntos de contacto establecidos con la italiana en los comienzos de la redacción de la novela *Nubosidad variable*, cuya primera intuición

29 Publicados respectivamente por Einaudi, Turín, en 1961 y 1966. Carmen Martín Gaité cita los dos textos en dos entradas de los *Cuadernos de todo* respectivamente del 6 de agosto y del 26 de julio de 1974, (CT [2002] 2003: 274 y 367-368).

se remonta justamente al año 1974 y que en 1981 (un año antes de completar *El cuento de nunca acabar*) ya se iba configurando en un fragmento con el título «Clave de sombra»³⁰.

Finalmente, la novela *Nubosidad variable* fue publicada en 1992, dos años después de *Caperucita en Manhattan*, y por lo tanto debía de estar muy al centro de los cuidados de Carmen Martín Gaité en los años entre 1989 y 1991 en los que aparecen su traducción de *Caro Michele* y sus tres primeros artículos sobre Natalia Ginzburg. Por esto *Nubosidad variable* es donde mejor se puede entender la presencia de Natalia Ginzburg en la escritura de Carmen Martín Gaité, no tanto por los recursos estilísticos, o por las respectivas trayectorias literarias (dividida en etapas la de Natalia Ginzburg, y reacia a cualquier periodización la de Carmen Martín Gaité), cuanto por los paralelismos en la forma de mirar, en los temas, en la búsqueda de nuevas formas expresivas y en la independencia de juicio. Estas características comunes de las dos escritoras, que fueron los cimientos inquebrantables de la amistad que Carmen Martín Gaité sentía para la italiana a pesar de las decepciones en el plano personal, han sido eficazmente analizadas por Maria Vittoria Calvi:

Para ambas se planteó un problema fundamental: la búsqueda de una voz personal, que se alejara de los rasgos considerados como propios de la escritura femenina (autobiografismo, lirismo, intimismo, etc.); o, mejor dicho, que los superara y reinventara sin renunciar a ellos. Los resultados de esta aventura literaria [...] no serían los mismos en las dos escritoras; pero sí tuvieron en común una absoluta honestidad intelectual, así como la capacidad de transformar su 'inteligencia emotiva' en instrumento de fino análisis intelectual. Tal como escribe Cesare Garboli [...] la novedad de la escritura ensayística de NG consiste en el sabio uso de una inteligencia «no masculina» [...]. Es más: la condición femenina se convierte en observatorio privilegiado, y el paisaje cultural se nos muestra en su dimensión más doméstica y cotidiana, pero con efectos subversivos. Unas reflexiones que se ajustan perfectamente a la figura de CMG, quien siempre esgrimió su lucidez intelectual [...] reivindicando el valor de la mirada femenina, «ventanera», como arma para desentrañar los secretos del mundo. (Calvi 2011: 34)

El recurso a la novela epistolar, en *Caro Michele* como en *Nubosidad variable*, es precisamente lo que permite a ambas escritoras el manejo de una «mirada femenina» sin conformarse a un «género literario femenino», y de paso aprovechar su sensibilidad hacia la expresión oral, el «murmullo de

³⁰ Ambas referencias se extraen de los *Cuadernos de todo* (CT [2002] 2003: 362; 662-664). «Clave de sombra» es el título de un capítulo de *Nubosidad variable*.

lo cotidiano», a la que se acercan en general las cartas escritas en contextos informales. No se trataba entonces, por parte de Carmen Martín Gaité, de imitar o explotar los recursos formales de Natalia Ginzburg, además en otro idioma, sino de sacar fuerzas de sus afinidades, para sentirse acompañada en la búsqueda de una forma expresiva «totalmente desprovista de hojarasca», en la que «la elevación de lo particular y lo cotidiano a categoría filosófica tiene lugar con una frescura y una naturalidad que logra llegar hasta lo más abstracto sin desprenderse nunca del hilo concreto de su experiencia como mujer dotada de una capacidad de observación poco común» (AP-OC V [1993] 2016: 971-972). El análisis de Maria Vittoria Calvi de los temas compartidos por las dos escritoras confirma el alcance social de sus afinidades literarias:

Por lo que se refiere a la obra narrativa, las dos escritoras eligieron preferentemente las temáticas familiares y los escenarios domésticos, en los que se mueven «personajes sin alharaca», tal como los define CMG en una nota al margen, constreñidos por las «ataduras» familiares y proyectados hacia sueños fatalmente destinados a evaporarse. [...] A través de esta visión «de interiores», ambas reflejaron la sociedad en la que vivieron y sus transformaciones; utilizaron la memoria personal como recurso narrativo y abrieron sus páginas a las infinitas modulaciones de la oralidad. [...] tanto Natalia como Carmiña emprendieron un camino en busca de una voz personal, con la conciencia de que se puede contar bien solo lo que se ha conocido, lo que se tiene más cerca. Mostraron una marcada sensibilidad por los problemas sociales, y en particular por la condición femenina; y compartieron la fe en el poder de la palabra y de la narración. Las dos recorrieron los tortuosos caminos de la memoria, pero los resultados de sus trayectorias creativas son divergentes: NG exploró diferentes técnicas narrativas basadas en la actividad rememorativa, hasta llegar a un fragmentarismo que es expresión de impotencia frente a un mundo hostil e incognoscible. Para CMG, en cambio, la estética del fragmento produce más bien gozo y aumenta la conciencia de que toda narración, tanto autobiográfica como de ficción, es una construcción discursiva. (Calvi 2011: 34 y 37)

La alusión a la «estética del fragmento» de Carmen Martín Gaité es particularmente acertada porque remite en general a la sensibilidad artística de la escritora en el campo visual y a su afición al dibujo y a los *collages*, de los que están plagados sus textos³¹, y en particular se puede aplicar al

31 Ya se han presentado *Visión de Nueva York*, el cuaderno de *collages* realizado en 1980 durante la estancia en Estados Unidos, y el personaje de Miss Mady, dibujado por Paco Nieva para la primera y la segunda edición de *El cuento de nunca acabar*; pero también hay que tener en cuenta los dibujos que la misma Carmen Martín Gaité realizará para la novela *Caperucita en Manhattan*

recurso multimodal empleado por la escritora en *Nubosidad variable* para dialogar con Natalia Ginzburg sobre el tema de la fragmentariedad del yo y de la realidad³². De hecho, el diálogo comienza ya desde el epígrafe, que es la traducción (de la misma Carmen Martín Gaité) de un fragmento de la presentación de la italiana a otra novela epistolar suya, *La città e la casa*, publicada por Einaudi en 1984:

Cuando he escrito novelas, siempre he tenido la sensación de encontrarme en las manos con añicos de espejo, y sin embargo conservaba la esperanza de acabar por recomponer el espejo entero. No lo logré nunca, y a medida que he seguido escribiendo, más se ha ido alejando la esperanza. Esta vez, ya desde el principio no esperaba nada. El espejo estaba roto y sabía que pegar los fragmentos era imposible. Que nunca iba a alcanzar el don de tener ante mí un espejo entero.

NATALIA GINZBURG,
Preámbulo a *La città e la casa*
(NV-OC II [1992] 2009: 193)

En el cuerpo de la novela la escritora italiana es evocada en más de una ocasión y abundan referencias intertextuales y expresiones ‘en código’ presentadas como elementos del «léxico familiar»³³, título de una importantísima novela autobiográfica de Natalia Ginzburg³⁴, empleado por Sofía y

(cuya inspiración, además, había surgido en Nueva York mirando y comentando los dibujos de un amigo, como cuenta la misma Carmen Martín Gaité en «El otoño de Poughkeepsie»).

32 En un artículo sobre «La ficción autobiográfica de tres mujeres: *Nubosidad variable*», José Teurel enfoca estos temas, todos capitales en la poética de Carmen Martín Gaité, relacionando en primer lugar el diálogo y la memoria, «Es decir: la búsqueda del diálogo que permita completar una historia –ya sea propia o ajena, real o soñada– y luchar contra su desorden en la estructura artificial de la memoria» (Teruel 1997: 64), para después ensalzar la «estética del fragmento» como soporte para «recuperar e inventar un yo disperso [...]. El *collage* es el único posible orden, ante el desorden de la memoria y su propia extrañeza, ante el geroglífico de la experiencia» (Teruel 1997: 66).

33 Elisabetta Sarmati, que ya en 2009 había explorado el tejido intertextual (e intratextual) de *Nubosidad variable*, apuntando en particular a la influencia de la escritura de Natalia Ginzburg y Emily Brontë (Sarmati 2009), ha vuelto recientemente a comentar el tema, señalando numerosos ejemplos de secuencias de ‘léxico familiar’ introducidas por Carmen Martín Gaité en la novela (Sarmati, en prensa). Tengo que agradecerle haberme permitido visionar el borrador de su artículo.

34 *Léxico familiar*, en italiano *Lessico familiare*, es una novela de Natalia Ginzburg publicada en Italia por la editorial Einaudi de Turín en 1963 y traducida al castellano en el mismo año de *Querido Miguel* (el 1989) por Mercedes Corral, para la editorial Trieste de Madrid. Las principales características del libro, muy importante también en la escena literaria italiana por sus innovaciones formales y de enfoque en el género autobiográfico y por el compromiso antifascista de los personajes reales retratados, quedan así resumidas por Carmen Martín Gaité en la reseña de la novela publicada en *ABC Literario* el 10 de junio de 1989 y posteriormente recogida por José Teruel en la recopilación póstuma de sus artículos, *Tirando del hilo*: «nunca se ha visto un libro de memorias donde no se consigne ni una sola fecha. El tiempo –y ése es el

Mariana, las dos amigas que protagonizan la narración. Sin embargo, el *leitmotiv* de los añicos de espejo recurre tan a menudo, y con tantas variantes, que se convierte en argumentación al mismo tiempo literaria y existencial.

Encontramos por primera vez el tema en una carta de Mariana que recuerda su conversación con Sofía en una exposición de pintura en la que coincidieron casualmente después de muchos años sin verse: «Luego empezaste a decir que la vida está hecha de añicos de espejo, pero que en cada añico se puede uno mirar» (NV-OC II [1992] 2009: 217). Un poco más adelante es la misma Mariana a reanudar el tema en sus reflexiones: «En este mundo de espejos hechos añicos, la paz es un lujo efímero» (NV-OC II [1992] 2009: 218), y en el siguiente capítulo, cuyo título es, significativamente, «Se inician los ejercicios de *collage*», los añicos de espejo se multiplican hasta impedir abarcarlos todos: «[...] volvía a dibujarse la liebre rodeada de espejos rotos. Muchísimos. Tantos que no se puede atender a todos a la vez» (NV-OC II [1992] 2009: 229), y «Ya eran muchos trocitos de espejo. Demasiados» (NV-OC II [1992] 2009: 235). Carmen Martín Gaité asume el pesimismo existencial y literario de Natalia Ginzburg, y lo sitúa muy acertadamente en una condición femenina cuyos patrones de «jerarquización patriarcal» son la maternidad y «la dependencia y la abnegación hacia el hombre» perpetuados por ejemplo por la novela rosa, como afirma Nuria Cruz-Cámara en su estudio sobre la intertextualidad de las novelas de los noventa de Carmen Martín Gaité (Cruz-Cámara 2008: 60). La mujer se hace espejo para los demás, y no tiene espacio para encontrarse a sí misma:

De pronto, me veía al borde de mi propio pozo, y no quería mirarlo [...]. La cocina era el pozo, y del fondo surgían como fantasmas movedizos tres rostros infantiles llamándome [...]. Mamá, mira [...] mira-mira-mira. Y mi espejo giraba para dar abasto a todo, yo era un espejo de cuerpo entero que los reflejaba a ellos al mirarlos, al devolverles la imagen que necesitaban para seguir existiendo [...] un espejo que no se podía cuartear ni perder el azogue [...].

A lo largo de una serie de años [...] mi equilibrio mental estuvo supeditado al logro de recetas de cocina apetitosas y de un comentario aprobatorio por parte de los duendecillos reflejados en mi espejo. Son vicios que se pueden quedar crónicos si no se lucha contra ellos. (NV-OC II [1992] 2009: 225-226)

Dejando de lado la lucidez desgarradora que debió suponer escribir estas líneas (o dejarlas en su sitio) después de la muerte de la hija, aquí Carmen Martín Gaité invierte la imagen del espejo entero como metáfora de la ple-

gran acierto de la Ginzburg— no pasa a través de las fechas, sino a través del léxico familiar, que inmortaliza lo cotidiano y lo mantiene indemne en el recuerdo» (TH 2006: 422).

nitud del ser, y la propone, por el contrario, como representación de una mirada fija y vinculada, en la que no cabe la libertad de ver las cosas de muchas formas y de ir construyendo la mirada misma con los añicos aportados por diferentes experiencias, memorias e interlocutores. Mariana, la psicóloga que en la novela resulta más desarmada en la lucha para asumir una identidad propia, así describe la casa de Puerto Real en la que se refugia huyendo de una relación sentimental enfermiza:

Empezaremos por los espejos. En esta casa hay muchos espejos, demasiados [...]. Y lo peor es que son solemnes, casi trágicos, y que me salen al paso [...] justamente cuando la lucha que me traigo entablada entre aceptarme a mí misma y huir de mí está alcanzando sus cotas más álgidas, de tensión irresistible. (NV-OC II [1992] 2009: 272)

Carmen Martín Gaité propone una alternativa a la constricción mortal de los espejos de cuerpo entero. Aun reconociendo lo que cuesta juntarlos, la escritora propone el *collage* de los pedazos de espejo como posible salida del empantanamiento existencial y creativo³⁵:

—Se titula «Gente en un cóctel». Es un poco en plan *collage*. Ahora le voy a pegar por todas partes triangulitos de papel de plata, como si fueran trozos de espejo. ¿Ves? Los estaba recortando del forro del Winston [...].

Comprendí que hay que mirar las cosas desde fuera para que el desorden se convierta en orden y tenga un sentido. Todo se entiende y se aprecia de otra manera [...].

Me puse a recoger la mesa, que estaba hecha un verdadero lío. No quería que se me perdieran los triángulos de espejo y los metí en un sobre. (NV-OC II [1992] 2009: 220-222)

La escritora se acerca de forma visual y muy concreta, factual, a la imagen pasiva y desolada del espejo roto de Natalia Ginzburg, y la convierte en material para ‘hacer’ algo, un *collage* en el que puedan encajar las mil contradicciones de la vida y las múltiples de quienes la observan. La carga creativa y de re-construcción del *collage* se remata al final del libro, donde «la amistad entre mujeres posibilita una permeabilidad de barreras interpersonales, cuyo claro exponente en la novela se halla en la creación conjunta del texto que leemos» (Cruz-Cámara 2008: 61). Pero ya antes, en una reflexión

35 Es evidente la contigüidad entre el siguiente fragmento narrativo y el cuaderno de *collages* americano de Carmen Martín Gaité, *Visión de Nueva York*.

de Sofía, la escritora había dejado constancia de la valencia también literaria de su diálogo con los espejos de Natalia Ginzburg:

Esta carta, pues, ha dejado de serlo y pasará a engrosar mi cuaderno de deberes. Que todo en él –como verás algún día– va en plan de añicos de espejo. No hay mal que por bien no venga. La historia de Guillermo no puede quedar reflejada en versión única y cuerpo entero, como una novela rosa perfectamente inteligible e inocua. Se merece otro tratamiento, que iré inventando, porque más que contarla lo que quiero es investigarla, proyectar la perplejidad que me producen sus fisuras, sus quiebrós y sus *trompe l'œil*. Usaré la técnica del *collage* y un cierto vaivén en la cronología. Aparte de la versión aportada por tu carta [...] cuento con otros elementos que me pueden servir para refrescar la memoria: varias cartas de amor y de ruptura con el plazo de vigencia más que caducado, retazos de un diario que empecé a raíz de la muerte de mamá y algo mucho más reciente y literariamente más aprovechable: unos apuntes, que paso a poner en limpio, tomados hace pocos días después de mi conversación con Soledad. ([...] hay menciones dispersas a ella en páginas anteriores de este cuaderno, así que no voy a volver sobre lo escrito. Tú misma atarás cabos). (NV-OC II [1992] 2009: 332)³⁶

La participación del interlocutor, personificado en este fragmento por la amiga Mariana, aporta nuevos añicos al *collage*, complicándolo, pero al mismo tiempo permite «atar cabos».

La admiración y la amistad de Carmen Martín Gaité hacia Natalia Ginzburg no se fundan solo en la identidad de las respectivas miradas, sino en el envite al diálogo y a la reelaboración personal que la escritora advierte en los textos de la italiana. Con la reseña de *Léxico familiar* y la contemporánea traducción de *Querido Miguel*, en la que los paratextos están ausentes mientras abundan las intervenciones en la puntuación, los nombres, las expresiones coloquiales y el discurso directo, con todos sus modismos y sus referencias culturales, Carmen Martín Gaité decide hacer público, es decir, compartir con los lectores, el diálogo que desde hacía años había establecido «en silencio» con Natalia Ginzburg. Lo hace, de alguna manera, dejando la primera intervención del diálogo a la italiana, cuyas obras están por fin ganando el reconocimiento del público español.

Dos años después, en 1991, la muerte de Natalia Ginzburg borra definitivamente en Carmen Martín Gaité la esperanza de instaurar con ella una co-

³⁶ La relación biológica de Carmen Martín Gaité con sus narraciones es evidente en la alusión a un «diario que empecé a raíz de la muerte de mamá», es decir *Cuenta pendiente*, un proyecto de diario en forma de conversación con la madre que no llegó a concretizarse y sin embargo dejó muchas trazas en sus cuadernos (cfr. Calvi 2002b).

municación personal, animándola en cambio a continuar el diálogo literario en *Nubosidad variable* y, posteriormente, con la traducción de otra obra suya, *Nuestros ayer*, acompañada esta vez por un largo prólogo.

4.7. ENTREACTO CON FERNANDO PESSOA

Antes de proporcionar más datos sobre la traducción de Carmen Martín Gaité de *El marinero* de Fernando Pessoa (*O marinheiro*, 2015), su primera versión de una obra teatral, es necesario aclarar que en realidad las ediciones, ambas impresas en 1990, son dos. La primera es la de la Fundación Colegio del Rey coproductora del espectáculo estrenado en abril de 1990 en Alcalá de Henares con el Centro de Estudios y Actividades Culturales (CE y AC) de la Comunidad de Madrid (Pessoa 1990a), mientras que la segunda fue publicada por «Francisco Cumpián y Maribel Ruiz en Octubre y en Madrid de 1990», como reza su colofón (Pessoa 1990b), con ocasión de otro estreno.

El marinero es la última traducción de Carmen Martín Gaité publicada antes de *Caperucita en Manhattan*, la novela con la que la autora volvió a la escritura narrativa, pero su realización puede situarse aproximadamente entre las etapas finales de la redacción de la novela y su publicación³⁷, confirmando su vuelta al patrón de las traducciones como actividad literaria a la que dedicarse en el momento siempre difícil entre dos proyectos de escritura. Y efectivamente, esta traducción no parece haber tenido la función ‘terapéutica’ de las precedentes, sino que nos restituye una imagen de Carmen Martín Gaité mucho más animada y creativa, decidida a aprovechar todos los recursos de la escritura para continuar su diálogo con los ausentes, bien sean los autores a los que rinde homenaje, bien sean los lectores, en cuyos rostros sin semblante ha vuelto a reflejarse, bien sea la hija, a la que dedicará su siguiente novela, *Nubosidad variable*³⁸.

Una posible demostración de esta nueva actitud es que en ambas ediciones de su traducción de *El marinero* Carmen Martín Gaité quiso anteponer

37 En la carta ya citada a Esther Tusquets del 14 de junio de 1990, Carmen Martín Gaité comunica a la amiga haber acabado la redacción de *Caperucita en Manhattan* en febrero del mismo año. Posteriormente, en otra carta del 9 de abril de 1991, habla del libro diciendo que «va en cinco meses por la cuarta edición» (Fondo Tusquets, Biblioteca de Cataluña), lo que ubica la primera en noviembre de 1990. Por otra parte, en la conferencia «Brechas en la costumbre», pronunciada en El Escorial el 11 de julio de 1990 con motivo de un simposio sobre literatura fantástica y recogida por la misma autora en la recopilación *Agua pasada*, que se cita en la edición de José Teruel de las *Obras completas*, Carmen Martín Gaité dice: «drama estático *El marinero*, del que he hecho recientemente una versión que se estrenó la primavera pasada en Alcalá de Henares» (AP-OC V [1993] 2016: 794).

38 «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» (NV-OC II [1992] 2009: 195). La dedicatoria de *Nubosidad variable* merece ser citada no solo por su estremecedora belleza, sino porque nos permite vislumbrar en parte el papel de la escritura en el proceso de duelo de la autora: en la escritura, y a través de la escritura, Carmen Martín Gaité consigue evocar a los

al texto unas palabras suyas. En la edición del Colegio del Rey se trata de un pequeño prólogo de unas tres páginas que repite la presentación del texto de Pessoa redactada para el programa de sala del estreno de abril, mientras que en la edición de Cumpián se trata de un texto un poco más largo leído con ocasión de la representación de octubre en Madrid. Siempre en la edición de Cumpián encontramos también una «Nota a la presente versión», de una sola página, en la que la traductora echa mano de la presentación de abril para informar al lector de haber intercalado «algunos fragmentos de la ‘Oda marítima’ que figura en la *Antología de Álvaro de Campos*», porque «venía a cuento» (Pessoa 1990b: 17). Asimismo, entre las dos ediciones, en una conferencia de julio de 1990 titulada «Brechas en la costumbre» (AP-OC v [1993] 2016: 785-796), la autora retoma o anticipa fragmentos de aquellos textos, siempre introduciendo variaciones u ordenándolos de otra manera según el contexto discursivo y conceptual en el que los emplea.

Carmen Martín Gaité amaba mucho el teatro, en particular el teatro de palabra, y por su parte, como explica Carmen Valcárcel en su prólogo al tercer volumen de las *Obras completas*, poseía dotes innatas de actriz: «Que le gustaba cantar y recitar versos propios y ajenos, que interpretaba, modulaba, entonaba, cambiaba de registro en sus intervenciones públicas, embelesando a su auditorio, lo pueden atestiguar los amigos que la conocieron o quienes asistieron a algunos de sus recitales poéticos y conferencias» (Valcárcel 2010: 38)³⁹. Cuando era estudiante en la universidad de Salamanca actuó en algunas representaciones de una compañía universitaria (Teruel 2008: 30-31), y hasta acarició la idea de llegar a ser actriz profesional, «pero el ambiente de aquellos años y mi condición de jovencita burguesa no eran demasiados propios para aquel sueño, que descarté sin pena porque, además, la literatura me tiraba más que nada» (AP-OC v [1993] 2016: 644-645). Dos obras teatrales suyas fueron puestas en escena⁴⁰, y de otros tres proyectos teatrales queda testimonio en los *Cuadernos de todo*⁴¹, mientras que de las adaptaciones para

seres queridos y continuar con ellos el diálogo interrumpido.

39 Quedan de todas formas algunas grabaciones sonoras y videos en los que se pueden apreciar las dotes istrionicas de Carmen Martín Gaité. Las conferencias dispersas de Carmen Martín Gaité han sido recogida en el volumen VI de sus *Obras completas*, y así sintetiza su función en el taller literario de la escritora José Teruel, en el prólogo a dicho volumen: «Los valores performativos del ensayo tienen en la conferencia su máximo exponente, sobre todo si esa conferenciante se llamaba Carmen Martín Gaité, cuya capacidad de interpretación y persuasión fue una evidencia para todos los que fuimos testigos de las actuaciones de su conferenciar, de su capacidad de convertir el monólogo en conversación imaginada con el auditor, de entretener e instruir simultáneamente» (Teruel 2017: 19).

40 Se trata de *La hermana pequeña*, escrita en 1959, estrenada en Madrid en enero de 1999 y publicada por Anagrama en Barcelona en el mismo 1999; y *A palo seco*, escrita entre 1984 y 1985, estrenada en Madrid en 1987 y publicada una primera vez en 1985 (s.l., s.n.) y una segunda vez en 1994 en Barcelona por Anagrama (Valcárcel 2010: 40; José Teruel 2010: 52 y 812).

41 Se trata de «A pie quieto», «Fin de año» y «La cajita» (CT [2002] 2003: 825-834, 835-842, 843-846). Los primeros dos son fechados respectivamente en 1953 y 1958, el tercero no tiene fecha pero es seguramente anterior a 1974 ya que en una entrada de los *Cuadernos de*

el teatro y de los guiones para la televisión ya se ha dado cuenta. Las razones de esta fascinación son fácilmente previsibles: por un lado el teatro pone al actor, pero también al autor, delante de un interlocutor presente y reactivo, es decir el público, y por el otro, de forma aparentemente más concreta de la escritura, llega a mezclar vida y palabra, sueño y realidad. La misma Carmen Martín Gaité reflexiona sobre la importancia del teatro en su escritura en el artículo «Palabra y escenario» publicado en *Diario 16* en 1991 y recogido por José Teruel en *Tirando del hilo*:

el lector, el oyente y el espectador asisten a ceremonias parecidas, donde la credibilidad de lo que se está desarrollando ante sus ojos depende de las dotes de encantamiento del oficiante.

Para mí la literatura, desde que era niña, siempre tuvo algo de representación teatral [...]. Me sentía fisgando como desde un grato escondite, asomándome a escenas que [...] me permitían el desahogo placentero de la pura contemplación, y al mismo tiempo la identificación con personajes a los que iba conociendo a través de sus palabras [...]. La gente de verdad no nos permitía asistir a semejantes transformaciones y por esto [...] era como si no la conociéramos.

La fascinación que ejercía sobre mi imaginación infantil el hecho de asistir a una representación teatral es algo que me marcó para siempre [...].

[...] cuando esa condición de espectador receptivo se complementó con la necesidad de inventar yo mis propias historias, los esquemas teatrales [...] influyeron decisivamente en todo lo que me puse a escribir. [...] lo primero que surgía era la configuración de una escena [...].

Concretamente en *El cuarto de atrás*, la metáfora del teatro es deliberada y toma cuerpo hasta tal punto que los desplazamientos de la narradora [...] marcan el paso de un capítulo a otro [...]. Pero desde luego, lo que más se parece al teatro es la vida, y ahí es donde más dotes de improvisación se requieren. Lo que pasa es que entre los actores que se meten en esa Gran Función, que siempre parece fácil al principio, no hay ninguno, por bueno que sea, que salga adelante con ella [...].

Por eso, en la vida de verdad nunca queda nada aclarado y hay que seguir escribiendo e interpretando funciones de mentira

todo Carmen Martín Gaité lo cita como ejemplo de un tipo de conversación en su narrativa (CT [2002] 2003: 274).

que la rectifiquen ilusoriamente. No queda otra salida, aunque sea por puerta falsa. (TH 2006: 454-456)

En el mismo artículo, la escritora admite lo complicado que le parece la puesta en escena de una obra teatral, lo que explica por qué no se haya dedicado más a este género, y añade:

Como las obras de teatro metidas en un cajón no son más que un estorbo, no he escrito más teatro, aunque los diálogos siempre se me han dado bien [...].

Total que no. Lo cual no quiere decir que yo no tenga, en todos los sentidos, una relación muy intensa con el teatro, ni que deje de estar funcionando como referencia de fondo en cualquier historia que invente, siendo, como es, palabra intercambiada. (TH 2006: 456)

Otra razón que animó a Carmen Martín Gaité a emprender esta traducción, que por los insertos a los que se ha aludido puede definirse también una adaptación, es sin duda la afinidad que sentía hacia su autor: «La poesía no admite ser explicada ni podrá jamás ser resumida. Solamente quiero decir que desde mi primera juventud siento profundas afinidades con Pessoa» (Pessoa 1990a: 10). En *El marinero* la escritora encuentra «las dos constantes más representativas del poeta portugués: el desdoblamiento de personalidad y la confusión entre realidad y sueño. Ambas se fundan en esa búsqueda incesante y obsesiva del propio ser» (Pessoa 1990b: 10). Y ambas son piezas del juego literario, o más bien del diálogo, que la escritora tenía entablado desde siempre con Pessoa, como vemos por ejemplo en una cita del autor portugués en el n. 14 de los *Cuadernos de todo*, de 1975, donde un fragmento de «Autopsicografía» interrumpe y casi parece resumir sus reflexiones sobre la narración:

El poeta es fingidor
Finge tan completamente
Que llega a fingir dolor
Cuando de veras lo siente. (CT [2002] 2003: 439)

En los últimos párrafos del programa de sala de *El marinero*, reproducido como breve prólogo en la edición de la Fundación Colegio del Rey, (y también, de forma ligeramente abreviada, en la «Nota a la presente versión» de la edición de Cumpián, donde las oraciones están ordenadas y entrelazadas

diversamente) la escritora reafirma sus afinidades con Fernando Pessoa justamente en los temas del sueño y de los desdoblamientos⁴²:

esta obra [...] la he vertido al castellano como si las palabras no las eligiera yo sola sino ayudada por el marinero, las tres veladoras y la propia muerta, que es la más sabia y con la que me he entendido mejor.

Me he permitido intercalar algunos fragmentos de la «Oda marítima» que figura en la Antología de Álvaro de Campos. No me lo había propuesto, pero venía a cuento. También me lo sugirió alguien. Alguien a quien oí, pero no sé dónde estaba [...].

El tema de la noche como propiciadora de cuentos que se encienden bajo su manto y se diluyen con la llegada del día lo tengo yo muy rastreado por cuenta propia. Por eso he trabajado como nunca en colaboración con otro espíritu insuflado en el mío.

Los estudiosos de Pessoa no sé qué dirán de las licencias de mi versión –pocas, por otra parte–. Yo sé que a él le ha gustado que sus «ansias de ser el mismo y otro» hayan encontrado eco y se hayan venido a fundir con las mías. (Pessoa 1990a: 10-11)

Desde el punto de vista de su teoría implícita de la traducción, vemos que Carmen Martín Gaité considera tal su versión «al castellano» del drama estático de Pessoa, no obstante las «licencias» (y en concreto las inserciones de otro texto), justificadas por su interpretación de la obra, y hasta se declara convencida de que al autor portugués le haya «gustado» ver fundidas sus «ansias» a las de la traductora (así como dos de sus obras...). Por otra parte, y sobre todo, se destaca otra vez la actitud dialógica de Carmen Martín Gaité expresada poéticamente en la imagen de la «colaboración con otro espíritu».

Como siempre la cadena de conexiones no se para aquí, y en la novela *Nubosidad variable*, verdadero monumento intertextual de Carmen Martín Gaité, Pessoa reaparece con todas sus «constantes» insertado en un diálogo de sabor teatral entre Sofía y el marido:

–No, hombre, no te preocupes. Es que tengo un alter ego que me manda escribir. Esquizofrenia, si quieres, pero controlada. Delegas en otro para que te cuente lo que te pasa, y ese otro, que también eres tú, lo mira todo desde fuera. Luego, cuando quieres recordar, se ha separado de ti y acaba existiendo. Fue lo que les pasó a Álvaro de Campos y Alberto Caeiro.

⁴² No parece entonces casual el «desdoblamiento» de estos párrafos en la edición de Cumpián: Carmen Martín Gaité solía copiar fragmentos de sus escritos en otros textos, alimentando un juego intratextual asimilable a un diálogo consigo misma, pero aquí la identidad de los dos textos es casi completa, aunque en la segunda edición las oraciones resulten ligeramente abreviadas y ordenadas de forma diferente.

Me miraba cada vez más inquieto.

—¿A quiénes?

—Dos de los heterónimos de Pessoa. Y había otro también...

¿Cómo se llamaba el otro?

—No sé, ¡qué humor tan raro tienes!

Apoyé la barbilla en las manos y me quedé mirando al vacío. La lectura de Pessoa la tengo reciente y me apetecía explorar con ella las aguas estancadas del alma de Eduardo, como si echara una caña con cebo.

—Mi carácter es tal que detesto el comienzo y el fin de las cosas —recité—, por ser lo uno y lo otro puntos definidos. Toda la constitución de mi espíritu es de perplejidad y de duda. Así como el panteísta se siente árbol y hasta flor, yo me siento varios seres...

—Por favor, Sofía —me interrumpió impaciente—, no te hagas la sublime, porque no te sigo.

—Ya veo, ya. Pues nada, no hagas esfuerzos.

Trató de dulcificar su respuesta.

—Es que me estoy cayendo de sueño, compréndelo.

—Lo comprendo. El sueño es libre. Entre el mundo y yo hay una niebla que me impide ver las cosas como verdaderamente son: como son para los otros. No pondero, sueño. No estoy inspirado, deliro... ¡Ricardo Reis se llamaba el tercer heterónimo, me acabo de acordar!

—Vaya, mujer, me alegro de que eso no te vaya a quitar el sueño.

¿No estás cansada? (NV-OC II [1992] 2009: 375-376)

Menos de dos años después de la traducción de *El marinero*, ya cruzado con *Caperucita en Manhattan* el umbral hacia una nueva época de fértil producción narrativa, Carmen Martín Gaité se sirve de Pessoa para contar cómo la escritura la ayudó a recobrar la pasión por la vida sin perder un ápice de su lucidez. Soledad y muerte, como afirma en una nota a su «Bosquejo autobiográfico»⁴³, ya son nociones de las que tiene una experiencia completa e ineludible, pero gracias a la escritura puede ahora dar forma a los sueños, distanciarse de lo insufrible, reinventarse a sí misma y a los seres queridos.

Ya está abierto un nuevo camino.

43 Carmen Martín Gaité escribió el «Bosquejo autobiográfico» en 1980 a petición de la hispanista Joan L. Brown, que lo agregó como Apéndice a su estudio sobre la obra de la escritora salmantina, y lo recogió posteriormente en *Agua pasada* (AP-OC V [1993] 2016: 639-653), añadiendo una nota para explicar las circunstancias de su redacción y anterior publicación. En la misma nota la escritora añade la siguiente observación: «En otro orden de cosas, 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» (AP-OC V [1993] 2016: 639).

5.

VUELTA A LA NOVELA: HACIA LO MÁGICO (1991-2000)

En la última etapa de su trayectoria Carmen Martín Gaité hace de la literatura, en todas sus facetas, el foco principal de su vida, y en menos de diez años publica cuatro novelas¹, un libro de ensayos y una colección de sus textos no narrativos², la reelaboración de la obra teatral *La hermana pequeña*, escrita en los años '50 y estrenada por primera vez en 1999, y un sinfín de artículos, prólogos y reseñas. A las publicaciones se añaden charlas, conferencias y cursos universitarios, en España y el exterior, que todo el mundo le solicita a raíz del éxito de *Caperucita en Manhattan* (y de las novelas siguientes) y de la atención académica suscitada, por ejemplo en Francia, Italia y Alemania, por su obra³, que en la década de los 90 va siendo traducida con mayor regularidad en los respectivos idiomas⁴.

Escribir ha sido una tabla de salvación después de la muerte de su hija, y sigue siéndolo, pero además vuelve a ser una «afición» o un «vicio», al que ahora, tanto por el éxito como por la soledad, Carmen Martín Gaité puede dedicarse con todas sus energías. Quizás sea también por esto por lo que las entradas en los *Cuadernos de todo* disminuyen drásticamente y se reducen a poco más de algunas notas y fragmentos. Por otra parte, en los años 70 y 80, en los que acude a ellos casi diariamente, los cuadernos parecen ser

1 En orden cronológico: *Nubosidad variable* (NV 1992), *La Reina de las Nieves* (RN 1994), *Lo raro es vivir* (RV 1996) e *Irse de casa* (IC 1998). Cuando Carmen Martín Gaité murió en julio del 2000, estaba escribiendo una nueva novela que fue publicada póstuma e incompleta con el título *Los parentescos* (LP 2001).

2 En orden cronológico: *Agua pasada* (AP 1993) y *Esperando el porvenir* (EP 1994).

3 También el paso a la editorial Anagrama de Jorge Herralde, para la publicación de *Nubosidad variable* y de sus siguientes novelas, determinó una aceleración en la actividad literaria de Carmen Martín Gaité de estos años.

4 Como ya se ha visto, la obra de Carmen Martín Gaité empezó a ser traducida y estudiada en los Estados Unidos a lo largo de los años 80, mientras que su notoriedad y el interés académico hacia su obra en otros países fueron más tardíos y posteriores al gran éxito de *Caperucita en Manhattan*: entre los años 1993-1994 y 1998 se fueron traduciendo algunas de sus mayores obras narrativas en Italia, Francia y Alemania (en particular *El cuarto de atrás*, *Caperucita en Manhattan*, *Nubosidad variable* y *La Reina de las Nieves*).

para Carmen Martín Gaité el lugar privilegiado de la reelaboración artística e intelectual, y muchas de sus páginas acabarán encontrando un sitio definitivo en *El cuento de nunca acabar*, mientras que otras esbozan y recogen las reflexiones y las inspiraciones relacionadas con sus estancias en Estados Unidos, que supusieron el acercamiento a todo un nuevo mundo de relaciones, lugares y estímulos intelectuales⁵. Pero, a pesar de esta función literaria y de todos los pensamientos, apuntes y esbozos vertidos en estos textos; a pesar de los retratos de amigos, encuentros, lugares y momentos vividos, los cuadernos de la escritora tenían ante todo una interlocutora privilegiada, su hija, no menos importante y definida por ser implícita. En algunas páginas Carmen Martín Gaité se detiene sobre el papel de esta interlocutora, expresando muy claramente, aunque de forma indirecta, su importancia, como ocurre por ejemplo en esta entrada de comienzos de 1982:

Anotar en mogollón, los diarios no valen. Cuando yo me muera, ¿entenderá mi hija lo que dice aquí?, ¿lo sabrá poner en orden? No. Lo tengo que poner en orden yo. Orden frente al caos. [...] «¿Qué pensó aquella noche que garrapateaba?», dirá la Torci pero no entenderá mi miedo. Si no lo explico yo [...]. Ella ayuda Rafael a sacar penosamente conatos de la senda de elefantes, a mí no me ayudará nadie. (CT [2002] 2003: 684)

Los *Cuadernos de todo* son el legado de la escritora a la hija, y después de su muerte Carmen Martín Gaité, entablado con ella el diálogo extremo realizado con «El otoño de Poughkeepsie»⁶, cierra la experiencia de los cuadernos y se entrega a los interlocutores que le quedan, los lectores. Lo que, probablemente, junto al éxito de sus novelas de los años 90, explica la mayor visibilidad pública de la autora en la última etapa de su vida: Maria Vittoria Calvi, la editora de los *Cuadernos de todo*, decidió poner a conclusión del libro un fragmento procedente «de un papelito suelto» y sin fechar, cu-

5 Estas ideas sobre la función y los temas principales de los cuadernos de Carmen Martín Gaité se deben a las conversaciones con Maria Vittoria Calvi y José Teruel, editores respectivamente de la edición de los cuadernos mismos y de las obras completas de la escritora.

6 Maria Vittoria Calvi, en un estudio titulado «El cuento autobiográfico en Carmen Martín Gaité: “El otoño de Poughkeepsie”», expresa muy claramente el concepto analizando de esta manera uno de los últimos párrafos del texto: «Este fragmento estremecedor contiene la clave del cuento. El aserto de que la vida se construye como un texto a través de la narración y de la interlocución encuentra aquí su expresión más eficaz: escribir equivale a dar un paseo, de la misma manera que mirar las nubes equivale a escribir. Y “los que no respiran”, la hija en primer lugar, son los destinatarios del texto: el milagro es la reconciliación con la vida, gracias a la escritura, y al diálogo entre los vivos y los muertos» (Calvi 2012: 86). También la madre había sido para Carmen Martín Gaité una interlocutora imprescindible, a la que la escritora continuó a dirigirse más allá de la muerte.

yas palabras nos recuerdan que para Carmen Martín Gaité escribir era vivir, y que ambas cosas tenían que ser compartidas:

Escribo desde el más allá. Imagina que te levantas y te dan un día para contar cosas: para decir qué has sido, qué recuerdas (todo junto y aprisa porque no hay tiempo) desde tu vida regalada por Dios en ese día, muebles e historias, paisajes y tu paso por ellos, tus encuentros (¿cuándo conocí a Fulano?), todo desde esa amplitud que te da ser ya testigo quemado irrepetible. ¡Te he resucitado para que cuentes!

No sé dónde estaré enterrada, pero estaré en un sitio desde el que no pueda hablar, y los que vienen a llorarme no pueden hablar por mí. Hablo ahora pensando que si hay algo seguro es que eso va a pasarme. (CT [2002] 2003: 859-860)

Las traducciones son otro ámbito de esta actividad literaria incansable y polifacética, y ahora, además de ofrecer a la escritora distracción e inspiración a través de la lectura, adquieren también un matiz discretamente didáctico debido al deseo de compartir con sus interlocutores no solo el placer de unas lecturas escogidas según sus intereses literarios, sino también la red infinita de conexiones que cada una dispara en su mente. Por esto, de las seis obras que se presentarán en este capítulo, cinco tienen un prólogo o un estudio preliminar de la autora, aunque el prólogo para *Jane Eyre* es en realidad un artículo escrito al final de la tarea traductora y aparece solo en la segunda edición. La única traducción que no tiene ningún antetexto de la traductora resulta ser una colección de cuentos vertidos al castellano por tres diferentes traductores.

Las tres primeras traducciones corresponden a dos colecciones de cuentos tradicionales y maravillosos y una novela de género fantástico, y no extraña que se realicen aproximadamente entre la publicación de *Caperucita en Manhattan* y la de *La Reina de las Nieves*, sobre cuya larga y atormentada elaboración, que demuestra «nuevamente la relación biológica y personalísima que Carmen Martín Gaité mantenía con su obra», arroja luz José Teruel en las notas al segundo volumen de las *Obras completas* (Teruel 2009: 1528-1529). La cuarta traducción es una vuelta a su amada Natalia Ginzburg, de la que traducirá para el teatro, además, *La secretaria* (Ginzburg 1997 ca.)⁷, representada pero no publicada, y las últimas dos, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë y las *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*, son sendos 'clásicos' cuya traducción le permite volver a interrogarse (con el lector, como veremos) sobre la escritura femenina y la literatura epistolar como género de elección para tal escritura.

7 Agradezco a José Teruel haberme permitido visionar copia del texto mecanoscrito conservado en Valladolid en la Biblioteca de Castilla y León.

5.1. LAS RAÍCES MÁGICAS DEL DESARRAIGADO: FELIPE ALFAU

La traducción de *Cuentos españoles de antaño* (*Old Tales from Spain*, 1929) de Felipe Alfau, imprimida en 1991 para las Ediciones Siruela de Madrid que le habían publicado *Caperucita en Manhattan*, es la primera de tres versiones al español de textos de literatura infantil, o más exactamente de tema maravilloso, a las que Carmen Martín Gaité se dedica después de haber vuelto a la escritura narrativa. Por un lado, después de su última novela y, antes, de *El castillo de las tres murallas* y *El pastel del diablo*, la escritora puede ser considerada una autoridad en este campo, lo que explica el encargo por parte de Siruela. Por otro lado, las formas literarias infantiles y populares, y las diferencias entre ‘maravilloso’ y ‘fantástico’, son temas sobre los que la escritora seguía investigando desde los años ’70, cuando se había entusiasmado leyendo la *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov. Las pistas interpretativas señaladas por el autor búlgaro se habían relacionado en la reflexión de Carmen Martín Gaité con las cuestiones de la «verdad» literaria y del «contar bien» abordadas en *El cuento de nunca acabar*, y con la sensibilidad hacia lo «mágico» heredada de sus ascendencias gallegas.

En la conferencia «Brechas en la costumbre» de 1990, la escritora resume de esta manera la definición de literatura fantástica de Tzvetan Todorov:

Todorov dice que el lector de lo fantástico tiene que quedarse sin saber bien si lo que ha leído ha pasado de verdad o era un espejismo en la mente del narrador-protagonista. O dicho con otras palabras, este narrador se las ha tenido que arreglar para dejarle abierto un resquicio a la duda, por donde puedan colocarse todas esas cosas «que viven y no se ven» de que hablaba Rosalía de Castro. Porque lo sorprendente es que a veces se ven. O cree uno que las ha visto. (AP-OC v [1993] 2016: 790-791)

Es evidente, y la misma Carmen Martín Gaité la pone de relieve, la conexión entre esta definición de las «brechas en la costumbre» y algunas de sus obras narrativas, tales como *El balneario* y *El cuarto de atrás*, aunque en todas sus obras narrativas se encuentra algún elemento de ambigüedad, o de sueño, que le permite desestabilizar las expectativas del lector y romper los «esquemas habituales de credibilidad y aceptación; un descubrimiento, a veces banal y fortuito, pero que provoca –y eso es lo importante– un nuevo punto de vista» (AP-OC v [1993] 2016: 786). En *Dos cuentos fantásticos*, por el contrario, que fueron publicados como cuentos para niños, la escritora cruza el umbral de la magia, acercándose más al cuento de hadas o al cuento popular, con las funciones y los personajes recurrentes descritos por Vladímir Propp en su *Morfología del cuento* (el héroe y el antagonista, por ejemplo, o la partida, el viaje, la tarea difícil, etc.). En *Caperucita en Manhattan* y *La*

Reina de las Nieves Carmen Martín Gaité experimenta la fusión de las dos modalidades (fantástica y maravillosa), aprovechando, en el primer caso, las referencias intertextuales a los cuentos tradicionales como medio para implicar también al lector adulto en un cuento para niños, y en el segundo, para evocar la potencia simbólica de los cuentos para niños en una novela para adultos. En su tesis doctoral, María Coronada Carrillo Romero apunta en particular a la «indeterminación espacial externa propia de los cuentos maravillosos» de *La Reina de las Nieves*, y a la alusión «al cristalito que sale del ojo de Leonardo», como ejemplos de la voluntad expresa de la autora de «conseguir que su relato mantenga el tono de un cuento, y concretamente, de un cuento de Andersen» (Carrillo Romero 2008: 354 y 359). En la carta del 14 de julio de 1990 en la que habla a Esther Tusquets de *Caperucita en Manhattan*, la escritora expresa su intención de saltarse las barreras de género y público, en absoluta coherencia con uno de los temas principales de la novela, esto es, la búsqueda, y el precio, de la libertad:

No entra este escrito propiamente en el recinto de la literatura infantil, sino que a mi modo de ver lo rebasa ampliamente. Y además, si quieres que te sea sincera, tampoco «El castillo» ni «El pastel» han tenido la difusión que yo creo que habían merecido. La mayoría de mis lectores y estudiosos habituales ignoran que me haya dedicado a otra cosa que al realismo o al ensayo. Creo que en la colección de Jacobo este nuevo intento de literatura fantástica resaltaré más y por eso he pensado en él. (Fondo Tusquets, Biblioteca de Cataluña)

En esta carta Carmen Martín Gaité todavía habla de «literatura fantástica», y solo en 1992, elegirá llamar *Dos cuentos maravillosos* la nueva edición conjunta de «El castillo de las tres murallas» y «El pastel del diablo». La oscilación entre los dos adjetivos del título da cuenta de una investigación que sigue desarrollándose sobre estos temas y que la lleva a calificar de maravillosos los cuentos más orientados hacia un público infantil, para después profundizar con las novelas siguientes nuevos matices del fantástico.

La traducción de los *Cuentos españoles de antaño* forma parte de esta investigación y en el prólogo la escritora analiza con atención la estructura narrativa, y sobre todo las relaciones entre personajes, narradores y autor, de la obra de Felipe Alfau. En primer lugar, nos proporciona los pocos datos ciertos sobre la vida del escritor, entonces aún viviente, subrayando el contraste entre el Felipe Alfau de 1991, descrito como un «viejo egocéntrico, intolerante y cascarrabias, empeñado en no parecerse a nadie y especializado en despreciar lo que ignora», y el creador de unos «personajes visionarios y esperpénticos» (Alfau 1991: XII), que por admisión de su mismo artífice tienen voluntad propia. Carmen Martín Gaité, como ya había hecho hablan-

do de Natalia Ginzburg, no suaviza los rasgos desagradables del autor, pero parece fiarse más de sus escritos para arrojar luz sobre su personalidad y sobre su condición de desterrado (Alfau había emigrado a América a los catorce años) empeñado en alimentar el mito de España, «un país que solo existía en su imaginación, que ya era una quimera» (Alfau 1991: XXI). Y por esta vía, atando cabos y aprovechando la «tendencia de Alfau a identificarse con sus personajes» (Alfau 1991: XXIV), llega a construir un pequeño cuento «para buscarlo». El verdadero encuentro con el autor se realiza por lo tanto en el ámbito de su ficción, donde pone en relación sus vivencias personales con su escritura:

En una palabra, sobre los despojos de la patria abandonada, fecundadas por fragmentos de otras lecturas, están germinando las hazañas de [...] todos los poéticos *alter ego* de nuestro héroe, ese adolescente catalán de ojos negros y pensativos que acaba de llegar a Nueva York con su familia. (Alfau 1991: XX-XI)

Gracias a la transfiguración literaria del autor que ha traducido, Carmen Martín Gaité consigue ‘encontrar’ al escritor, y acercarlo al lector, desentrañando las relaciones entre el recuerdo mitificado de España de un joven emigrado adolescente y sus temas recurrentes: el héroe romántico y «solitario que se crece frente al obstáculo y que, contra todas las previsiones, se convierte en triunfador, tras pasar por una serie de pruebas adversas» (Alfau 1991: XXII), así como «su obsesión por proporcionar una explicación mágica sobre el origen de algunos fenómenos naturales» (Alfau 1991: XXV).

En el prólogo de Carmen Martín Gaité no falta un apartado de análisis más estrictamente narratológico sobre el papel de los narradores accesorios e interpuestos en los cuentos de Felipe Alfau, o sobre la fortuna del libro y las características de sus otras obras, pero lo que destaca es su exposición ‘narrativa’ de lo que empuja al autor (y a ella misma) a manipular la magia, el sueño y la ambigüedad: la necesidad de abarcar más de lo que se nota a simple vista, de relatar el «choque entre la rutina y lo extraordinario» (Alfau 1991: XXIV) para recobrar «todo lo que parece haber dejado atrás, pero sigue llevando consigo, como un lastre de nostalgia perenne. Las raíces del desarraigado» (Alfau 1991: XIX).

La versión al castellano de *Cuentos españoles de antaño* debió de tener para Carmen Martín Gaité un interés añadido por el hecho de que el original, a pesar de ser escrito en inglés, había sido creado por un autor que había nacido y vivido en España, trataba de ambientaciones y tradiciones españolas, y hacía referencia a términos, canciones y otros elementos culturales típicos de la Península, como atestiguan las ocho ‘N. de la T.’ que se encuentran a lo largo del texto. La escritora se enfrenta al reto de ‘traer de vuelta’ al escritor emigrado a través de la traducción de sus cuentos, y como siempre lo hace

asumiendo abiertamente hacia el lector la responsabilidad de su interpretación y de sus intervenciones. En la primera nota, que se encuentra en la primera página del cuento «El trébol», la traductora informa al lector de que la breve canción al comienzo del texto es en español en el original, y que la ha enriquecido con un detalle lingüístico que el autor podía haber olvidado o no haber osado poner en el texto, a pesar de recordarlo, tal vez porque no se encuentra en los diccionarios:

* En español en el original. Me he permitido corregir la grafía de esta canción y escribir «trébole» en vez de «trébol», pues así es como se oye en su versión popular. (*N. de la T.*). (Alfau 1991: 29)

Siguen otras siete notas de las que tres, relativas al cuento «La bruja de Amboto», especifican que los sendos términos vascos, acompañados tanto en inglés como en español por una breve aclaración del significado y puestos entre comillas solo en la versión castellana, aparecen en el texto original «en bastardilla» (Alfau 1991: 87, 88 y 93). La atención a estos detalles lleva a tratar de forma diferente en el cuento recién mencionado las palabras que en el texto original aparecen en español, y que en el texto castellano, en vez de ser señaladas en las notas como en los otros cuentos, se destacan con la letra cursiva.

Parece raro que en un libro de cuentos para niños se aclare con tanto esmero editorial y tipográfico si la tal palabra es en español, vasco o inglés en el original, mientras por ejemplo no se explica el significado de otros términos o circunstancias que podrían resultar desconocidos a oídos infantiles del siglo xx. Pero el hecho es que Carmen Martín Gaité no quiere mortificar la escritura de Felipe Alfau y encasillarla en un género preciso (bien sea fantástico o infantil), sino que intenta proporcionar pistas al lector avisado, explicitando el camino de ida y vuelta del autor entre la España de leyenda de su niñez (de cada niñez) y la España mítica creada por su despistada nostalgia. No hace falta decir que el otro extremo de este recorrido, o sea América, Nueva York y la residencia de ancianos, es para Carmen Martín Gaité mucho menos real que los mundos fantásticos creados por su fantasía.

5.2. EXPLORACIÓN DE UN GÉNERO: LOS CUENTOS DE HADAS VICTORIANOS

Carmen Martín Gaité tradujo cinco cuentos y una novela breve de John Ruskin, Mary de Morgan, Maggie Browne y George MacDonald, cuyos trabajos, junto con dos cuentos de Christina Rossetti y Lucy Lane Clifford, y otra novela breve de Mark Lemon, forman parte de la antología editada a cargo de Jonathan Cott en New York en 1973, *Beyond the Looking Glass: Extraordinary Works of Fairy Tale & Fantasy*, publicada en español por Siruela de Madrid en

1993, bajo el título *Cuentos de hadas victorianos*. De las más de cuatrocientas páginas del libro, la escritora tradujo alrededor de dos tercios, y la editorial quiso destacar su contribución a la tarea en la portada interior, poniendo su nombre en primer lugar en la lista de los traductores, ligeramente separado de los otros y en letra más grande.

Estos escuetos datos son casi todo lo que se puede saber de una traducción que parece un simple encargo, aunque escogido teniendo muy en cuenta la reciente producción literaria de Carmen Martín Gaité, y probablemente aceptado por ella porque estaba en sintonía con sus intereses de aquel momento. De hecho, el éxito de *Caperucita en Manhattan*, y la reimpresión en 1992 de sus *Dos relatos fantásticos* bajo el nuevo título *Dos cuentos maravillosos*, hacían de la escritora un polo de atracción ideal hacia el libro, capaz de garantizar su calidad y de animar a leerlo a padres y niños que habían apreciado su reciente producción fantástica. Por otra parte, para ella, el tema de lo fantástico y de lo maravilloso seguía siendo importante como foco de reflexión y de elaboración narrativa, ya que se quedaba en las etapas finales de la redacción de la novela *La Reina de las Nieves*, en la que, a pesar de la ambientación de apariencia realística, los paralelismos, las inversiones y la transfiguración simbólica de los elementos del cuento de Andersen proyectan al lector en una dimensión metafantástica gracias a la evocación intertextual (Carrillo Romero 2008: 353-360).

Asimismo, este interés de Carmen Martín Gaité hacia los grandes autores de la literatura fantástica anticipó de algunos años la explosión de la 'moda' de este género, que se sitúa en España, entre los últimos años 90 y los primeros años 2000, en concomitancia con la publicación del primer libro de la serie de Harry Potter de la autora británica J.K. Rowling (1999) y con el estreno en 2001 de la primera película de la serie *El señor de los anillos* (Título original: *The Lord of the Rings*) basada en la obra homónima de J.R.R. Tolkien, publicada en Inglaterra en los años 1954-1955. La popularidad del género ha provocado su evolución en los últimos años como producto comercial destinado en particular a los adolescentes, sin que esto haya hecho menguar el interés de los investigadores hacia sus principales autores, cuyas obras tienen diferentes niveles de lectura y por lo tanto pueden dirigirse a un público de diferentes edades.

Por su parte, desde los primeros años 80, Carmen Martín Gaité había empezado a experimentar con las facetas y potencialidades del género y con sus múltiples conexiones con el cuento de hadas, el cuento gótico, el mito y el cuento popular, a los que mezclaba las alusiones postmodernas de la intertextualidad y la reflexión metaliteraria que la caracteriza. Sin embargo, en los primeros años 90, empezando por *Caperucita en Manhattan*, la manipulación de estos materiales narrativos se hace más valiente y decidida, llegando a ser un recurso expresivo habitual, matizado y dosificado de forma cada vez diferente. Y como siempre, la creación artística se acompaña a la lectu-

ra, o sea al diálogo con los autores que más la estimulan en cada momento, entre los cuales, por ejemplo, se puede señalar a George MacDonald, a cuya pluma se deben dos de estos cuentos de hadas, y que Carmen Martín Gaité volverá a encontrar, esta vez menos casualmente, en su siguiente traducción. De hecho, en el estudio preliminar redactado para su versión de la novela de George MacDonald, que traducirá en 1995, la escritora menciona los *Cuentos de hadas victorianos* como la afortunada coincidencia en la que se tropezó con la narrativa del autor de origen escocés:

Quando traduje para Siruela «Niño de Sol y Niña de Luna» y «La llave de oro», jamás había oído hablar de Gorge MacDonald. El intenso hechizo que emanaba de aquellos textos era como un olor cuyo misterio se evaporase cuando estaba uno a punto de reconocerlo, localizado tal vez en corredores de la propia infancia donde se sintió miedo por primera vez, un olor MacDonald que exigía concentración para ser captado y que encendía el deseo de buscarle el bulto al autor. Escondido detrás de unas aventuras de jóvenes extraviados que alternan el desfallecimiento con la esperanza, aquel escritor de antaño al lanzar el dardo de sus acertijos parecía estar clamando por ser descifrado y rescatado él mismo del olvido.

Busqué sin mucho afán y encontré poco. (MacDonald 1995: 11)

Aunque esta sea la única ocasión en la que Carmen Martín Gaité dedica unas cuantas líneas al libro del que estamos hablando, lo que apunta a su carácter de simple encargo, cuando describe su primer encuentro con George MacDonald lo que está expresando puede extenderse a toda su relación con la lectura: una relación en la que juegan el azar, la sorpresa, y todos los sentidos (el «olor MacDonald»), que se alimenta de memoria compartida y que proporciona pistas sobre el autor como si fueran las facciones de un rostro humano. Pero Carmen Martín Gaité es también escritora, y esto añade otros detalles a sus lecturas, todos importantes en el momentos de traducir: la necesidad de descifrar el «intenso hechizo» del texto y de captar su «olor», así como la capacidad de reconocer en él la voz del autor «clamando» para ser rescatado, entendido, escuchado.

A pesar de su intensa percepción de estos y otros aspectos presentes en todo texto literario que se le ocurre leer, Carmen Martín Gaité tiene muy clara la diferencia entre sus propios intereses y finalidades, y las expectativas del lector, al cual no tienen por qué importarle los recursos estilísticos que ella ha encontrado en la lectura (o en la versión) de la tal obra, especialmente si, como en este caso, el destinatario de su trabajo es un público infantil. Por lo que, en esta traducción en concreto, vemos que las diez «N. de la T.» que constituyen su único aporte paratextual se limitan a aclarar juegos

de palabras intraducibles o el significado de términos que se supone los niños no puedan descifrar, así como las características de la flor ‘diente de león’, el *Taraxacum officinale*, (Cott 1993: 168), descrita con mucho detalle, cuyas semillas forman una bola peluda con la que juegan todos los niños, aun conociendo solo sus nombres populares (pelosilla, pelusilla, vellosilla, meacamas, soplón, etc.). Carmen Martín Gaité fue siempre una observadora respetuosa y muy fina del mundo infantil, pero aquí se está metiendo literalmente «en la piel» de los niños⁸, compartiendo con ellos un detalle que le recuerda su propia infancia y que seguramente despierta iguales recuerdos en los lectores, fortaleciendo la percepción de complicidad con el autor. Cabe preguntarse, desde un punto de vista traductológico, por qué no tradujo el inglés *dandelion* por uno de los nombres vulgares de esta flor conocidos por los niños y listados arriba. La explicación más probable es que la escritora eligiera una locución nominal muy parecida al término inglés, y a la locución francesa de la que este proviene⁹, renunciando a sustituirla por un nombre quizás más evocador para algunos de sus lectores, pero posiblemente desconocido para muchos otros.

Sin embargo, como de costumbre, Carmen Martín Gaité no renuncia a tres pequeñas apariciones ‘fuera del marco’, introducidas solo en esta traducción por el uso del pronombre de primera persona plural, posiblemente menos extraño para los oídos infantiles, o elegido para incluir los editores del libro con los que puede que hubiese concertado sus intervenciones. En dos ocasiones explica haber cambiado ligeramente el significado de unos letreros que juegan un papel en el desarrollo del argumento, «para mantener el juego de las *ges* iniciales» (Cott 1993: 201), y haber alterado «en favor de la rima» el orden de intervención de unos mirlos que añadiendo cada uno una línea llegan a la reconstrucción de un acertijo (Cott 1993: 242). Dicho de otro modo, justifica sus intervenciones en el texto, aunque los lectores sean niños, e intenta preservar en lo posible la riqueza lingüística del original (fragmentos en rima, juegos con las iniciales).

Bastante diferente es el discurso relativo a la tercera ocasión en la que Carmen Martín Gaité se dirige personalmente al lector con una nota (se trata en realidad de la primera nota redactada para esta traducción). Aprovechando la oportunidad proporcionada por la expresión muy inglesa *nursery rhymes*, la escritora se expresa en una reflexión sobre las producciones orales de los niños y para los niños:

8 Se anticipa que en el inédito «Sobre la traducción», del que se hablará en otro capítulo, Carmen Martín Gaité así resume los problemas de la traducción: «[...] se trata de ponerse en la piel del lector y conseguir hacerle ver lo que uno ve y desde donde lo ve» (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249).

9 Siempre en el inédito sobre la traducción Carmen Martín Gaité confiesa su pasión filológica: «recupero al traducir ese placer de identificar raíces comunes en lenguajes diversos» (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249).

¹ Se trata, a juzgar por la ingenuidad de su texto, de canciones rimadas para niños muy pequeños, que posiblemente servirían de nana, y que todos los chiquillos de la época debían saberse de memoria, como se aprenden también las canciones de corro, sin pararse a pensar en lo absurdo de su contenido. Aunque los personajes de estas nanas sean totalmente extraños a nuestra memoria colectiva, como lo sería para un niño inglés «El señor Don Gato» o «La Reina de los Mares», hemos tratado de traducir sus nombres cuando esto ha sido posible. (*N. de la T.*). (Cott 1993: 168)

Puede ser que esta larga nota haya sido redactada con el fin de informar a los padres empeñados en leer el libro a sus hijos, y por cierto la traductora luce una sensibilidad intercultural que se convierte en seguida en mediación, pero el móvil de la nota no parece otro que el puro deseo de compartir, con quien quiera escucharla, su fascinación hacia unas creaciones orales y espontáneas que constituyen el primer brote de la literatura en la infancia. De esta manera, que pasa casi inadvertida, la traductora marca en el texto temas y reflexiones que lo enriquecen más allá del género formalmente respetado.

5.3. EL «HILO RARO» DE GEORGE MACDONALD

Con la traducción de *La princesa i los trasgos* de George MacDonald (*The princess and the Goblin*, 1872) para Ediciones Siruela de Madrid, publicada en 1995, un año después de su novela *La Reina de las Nieves*, Carmen Martín Gaité cierra el círculo de las investigaciones sobre la literatura de fantasía que acompañan la vuelta a la producción artística después de la muerte de su hija Marta, y cierra también la colaboración con Siruela, pasando definitivamente a Anagrama para la publicación de sus escritos, y a otras editoriales para las traducciones.

Entre *El cuarto de atrás* (1978) y *Caperucita en Manhattan* (1990), Carmen Martín Gaité había publicado solo dos obras de narrativa, los relatos *El castillo de las tres murallas* (1981) y *El pastel del diablo* (1985), que se inscriben plenamente en su interés hacia la literatura de fantasía. Sin embargo, en su taller literario tenía algunos proyectos narrativos que fue retomando poco a poco en la primera mitad de los años 90. De hecho, si *Caperucita en Manhattan* es la ‘nueva’ obra que le permite elaborar su luto y mirar hacia adelante, *Nubosidad variable* y *La Reina de las Nieves* son las cuentas pendientes de una anterior etapa existencial y creativa, con las que la escritora consigue «enfrentarse», naturalmente adaptándolas a las nuevas condiciones, antes de plantearse los proyectos de sus últimos años, arraigados ya

en experiencias y reflexiones posteriores¹⁰. Otras cuentas pendientes que la escritora ajusta en este período son las dos obras *Agua pasada*, publicada en 1993, y *Esperando el porvenir* (EP 1994), de 1994. La primera es una selección de ensayos, prólogos y artículos con la que Carmen Martín Gaité ofrece lo más significativo de su producción no narrativa de las dos décadas transcurridas desde *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas* de 1973. La segunda es la versión impresa de cuatro conferencias pronunciadas en la Fundación March con ocasión del vigésimo quinto aniversario de la muerte del escritor y amigo Ignacio Aldecoa, y en ella dibuja el retrato personal y literario de la generación de artistas y amigos en la que ella misma se crio como escritora.

Mientras escribe estas obras, todas publicadas después de *Caperucita en Manhattan*, Carmen Martín Gaité se dedica a las traducciones de cuentos y novelas de género fantástico que constituyen un puente entre los relatos maravillosos de antes de la muerte de su hija y la tensión «hacia lo mágico» que va convirtiéndose en un elemento fijo de su escritura. Lo mágico siempre había tenido para ella una función de consuelo, de remodelización de la realidad ante la muerte de los seres queridos, como bien explica José Teruel: «La fantasía fue para Carmen Martín Gaité la única venganza contra la muerte y la entendió siempre como la posibilidad de buscar un camino en el laberinto, aunque supiera que no había salida» (Teruel 2008: 51). Las traducciones forman parte del camino en el laberinto, le permiten mantener el rumbo aun perdiéndose entre las conexiones creadas por la imaginación y por el texto, y sobre todo le deparan encuentros inesperados, auténticas sorpresas, en las que reconoce pistas y señales de las cosas que «viven pero no se ven», como ella misma dijo citando a Rosalía de Castro (AP-OC v [1993] 2016: 790-791).

En el estudio preliminar a la obra de MacDonald la escritora relata con estupor tres de estas coincidencias, de las que la primera es el encuentro con MacDonald mismo con ocasión de la traducción de los *Cuentos de hadas victorianos*, y la segunda es el descubrimiento de la fuerte amistad que MacDonald había trabado con Lewis Carroll, así como del papel que tuvieron sus hijos en la inspiración de la novela *Alicia en el país de las maravillas*, a la que la misma Carmen Martín Gaité se había referido implícitamente en algunos pasajes de *Caperucita en Manhattan* y en la caracterización de Sara Allen, la protagonista. Por último, pero quizás sea este el detalle que más la sorprendió, la escritora, estudiando la vida de MacDonald y la fortuna crítica de su obra, descubre que su rescate del olvido se debe a C.S. Lewis, el autor de *Las crónicas de Narnia* y sobre todo de *Una pena en observación*, que ella

10 José Teruel proporciona un interesante testimonio sobre esta actitud de Carmen Martín Gaité en las notas a su edición de *La Reina de las Nieves* en el volumen v de las Obras completas: «Su hermana me informa de cómo ese mismo día tuvo una conversación con Ernest Lluch, a quien confesó que tras la muerte de Marta había superado muchas cosas, pero ahora le tocaba el turno de enfrentarse a *La Reina de las Nieves*» (oc-v 2009: 1528-1529).

había leído en el momento más duro de su luto y que después había querido traducir. Merece la pena citar otra vez, más detenidamente, sus palabras sobre estos dos ‘encuentros’ (el de C.S. Lewis con George MacDonald y el de Carmen Martín Gaité con C.S. Lewis), porque expresan de forma muy clara la actitud de Carmen Martín Gaité hacia lo ‘mágico’ de unas presencias que se manifiestan en el momento más oportuno:

Cuando, en octubre de 1915, al estudiante de dieciséis años Clive Staple Lewis le llamó la atención un libro titulado *Phantastes* y lo compró de viejo en la estación de Surrey, no sabía hasta qué punto aquello iba a imprimir un nuevo sesgo a su vida. [...] el flechazo de MacDonald fue fulminante [...]. Aquella noche –confiesa C.S. Lewis, al recordarlo– mi imaginación, en cierto sentido, recibía las aguas del bautismo.

(Diré, de pasada, y para seguir este hilo raro que nos une a unos escritores con otros, que yo descubrí a C.S. Lewis por casualidad hace diez años, en momentos muy malos de mi vida y que su libro *A Grief Observed*⁴ fue también para mí una especie de bautismo. [...]).

[...] Puede decirse, sin miedo a exagerar, que la rehabilitación del escritor escocés en la segunda mitad del siglo xx se debe al autor de *A Grief Observed*, afamado conferenciante y crítico literario. Aquella lectura casual de adolescencia [...] le tendería el anzuelo, o mejor dicho el hilo de un ovillo misterioso, enredado e invisible. Así, en seguimiento de ese hilo, vendría a convertirse Lewis (¡otro Lewis, para mayor confusión del argumento!) en exegeta incondicional de un distinguido y peculiar cultivador de la literatura victoriana, amenazado por los remolinos implacables del olvido [El «otro Lewis» es Lewis Carroll, de cuya amistad con los MacDonald, padres e hijos, Carmen Martín Gaité habla mucho en el prólogo a *La princesa y los trasgos*]. (MacDonald 1995: 42-43)

La redacción del prólogo a la novela traducida sigue las pautas habituales en Carmen Martín Gaité, al centrarse en la biografía del autor y en la función de la literatura en su vida, lo que le permite interpretar el texto a la luz de sus vivencias y sus vivencias a la luz del texto. De esta manera la escritora alimenta el interés del lector sin adentrarse en el resumen de la novela. También habitual es la reflexión sobre el significado de aquella lectura, y de su «laboriosa versión» (MacDonald 1995: 12), para ella misma, como vimos antes, a la que se añade en este caso un comentario sobre la dificultad de encontrar los datos que buscaba. Todas estas explicaciones permiten entender, en primer lugar, las dificultades de la investigación literaria o de otro tipo antes del advenimiento de Internet, lo que llevaba a descubrimien-

tos debidos, por lo menos en parte, a la casualidad o a la suerte, de cuya estela ‘mágica’ Carmen Martín Gaité informa al lector, casi preparándolo a la atmósfera del texto. En segundo lugar, estas aparentes digresiones constituyen un mecanismo eficaz para enmarcar la obra en su tiempo y en la trayectoria existencial e intelectual del autor, pero también en su posterior olvido y rescate y, por fin, en su interpretación contemporánea en lengua española. El prólogo a *La princesa y los trasgos*, escrito después de realizar la traducción, cumple entonces perfectamente su papel paratextual, preparando al lector a la comprensión, o, al menos, a la percepción de los niveles múltiples de lectura del texto.

Por otra parte, en el cuerpo del texto las intervenciones paratextuales son muy reducidas (una sola nota de la traductora), lo que testimonia la atención de Carmen Martín Gaité hacia los niños destinatarios del texto y su esmero en encontrar una forma adecuada de expresión de los ‘intraducibles’ que no interrumpiese el ritmo de la lectura. La única excepción, o sea la única nota añadida, atañe al nombre de un personaje, el príncipe Harelip, que efectivamente tiene labio leporino y en un punto del libro hace con ello unos ruidos desagradables, por lo que la traductora se ve en la necesidad de explicar el significado literal del nombre para que también el lector español pueda dar por supuesto que el personaje tiene labio leporino.

El tema de los nombres es muy interesante desde el punto de vista traductológico, porque los nombres tienen una fuerte carga cultural, siendo típicos de cada lengua, a la que se acompaña una carga semántica igualmente fuerte en la lengua de origen, que no siempre se mantiene en su traducción, por lo que a menudo el traductor tiene que elegir entre las dos. Sin embargo, en este caso específico, el nombre no tiene carga cultural, o sea no es un nombre propio en inglés, y sería por lo tanto traducible, como por ejemplo Carmen Martín Gaité había hecho para los nombres de fantasía de los personajes de las canciones para niños de su precedente traducción, pero el resultado sería un apodo con un matiz humorístico que traicionaría el elemento maravilloso dominante en este texto, el «olor MacDonald que exigía concentración para ser captado» (MacDonald 1995: 11).

El tratamiento de los nombres en las traducciones da Carmen Martín Gaité sigue criterios variables adoptados según las circunstancias de cada texto; aquí vemos cómo este detalle también está puesto al servicio del lector y de la obra en partes iguales: el lector es un niño, al que le interesa solo la fascinación que prueba hacia una historia que le gusta; la obra es el conjunto de estrategias, el ‘cómo’, capaz de provocar aquella fascinación, y la lealtad de la traductora hacia ambos consiste justamente en no prescindir de ninguno de los dos para reproducir la magia de su encuentro.

5.4. EL TONO MENOR DE NATALIA GINZBURG

Para presentar la traducción de *Nuestros Ayeres* de Natalia Ginzburg (*Tutti i nostri ieri*, 1952)¹¹, se tendrá en cuenta sobre todo la segunda edición de Círculo de Lectores de Barcelona, de 1996 como la primera, de la editorial Debate de Madrid. Sin embargo, desde 1994, Debate había sido adquirida por el grupo editorial Bertelsmann, cuyo presidente Reinhard Mohn había fundado en 1962 Círculo de Lectores con Josep Esteve Quintana¹², es decir que ambas ediciones remiten a sellos del mismo grupo editorial, pero en la edición de Debate no aparece todavía el importante prólogo de Carmen Martín Gaité a la novela, posiblemente redactado un poco más tarde, que por el contrario es presente en la de Círculo de Lectores. Asimismo, en la página legal de Círculo de Lectores se encuentran dos anotaciones que hacen pensar que la doble publicación fuese concertada desde el comienzo, o en cuanto el éxito de ventas sugirió la oportunidad de una difusión mayor respecto al alcance de Debate. La primera de estas anotaciones especifica que se trata de una obra «traducida con la ayuda de la Comunidad Europea», como si la traducción hubiera sido encargada por la misma editorial, y no por Debate, mientras que la segunda informa de lo siguiente: «Licencia editorial para Círculo de Lectores por cortesía de Giulio Einaudi editore», que debió de ser el escamoteo escogido por Bertelsmann para pasar los derechos sobre la obra, que Debate había comprado a la editorial italiana Einaudi, a otro sello suyo, o sea Círculo de Lectores. En efecto, las indicaciones de copyright atribuyen los derechos sobre la obra a Einaudi, en 1952, y a Círculo de Lectores en 1996, mientras que los derechos de la traducción (sin nombrar el prólogo) son atribuidos a Carmen Martín Gaité. Otro interesante detalle de esta edición, que podría remitir a una intervención de la escritora también en sus aspectos gráficos, es la imagen escogida para la sobrecubierta. Se trata de la reproducción de un óleo del pintor impresionista Gustave Caillebotte, *Intérieur, femme à la fenêtre*, de 1880, que parece escogida para continuar idealmente la serie de representaciones multimodales de las que se ha dado cuenta hablando de *Visión de Nueva York*, *Querido Miguel* y *Nubosidad varia-*

¹¹ La novela, cuyo título original es *Tutti i nostri ieri*, fue publicada en Turín por Einaudi en 1952. Se trata de la primera novela larga de Natalia Ginzburg, en la que la autora transfigura literariamente, desde el punto de vista individual, y casi descentrado respecto a los hechos, de la protagonista Anna, la historia propia y de su familia en los tiempos de la Segunda Guerra Mundial. La autora se enfrentará a los mismos temas de forma muy diferente en *Léxico familiar*, publicado en 1962.

¹² No es posible trazar aquí la historia de la creciente concentración editorial en España desde los años 80 y de la progresiva internacionalización de los grandes grupos editoriales, aunque las repercusiones de estos movimientos, y del enfoque siempre más comercial de las políticas editoriales resulten evidentes en las vicisitudes de las obras y de los autores. El caso de la traducción de Carmen Martín Gaité de *Tutti i nostri ieri*, que tuvo tres ediciones en tres editoriales diferentes, es bastante emblemático, por ejemplo, de las sucesivas adquisiciones y fusiones protagonizadas por los grandes grupos Bertelsmann, Penguin, Random House y Mondadori, que se enfrentan hoy en día con la otra grande galaxia editorial de Planeta.

ble. En efecto, no se puede por menos de notar que los dos personajes retratados, un hombre y una mujer probablemente casados, resultan empeñados en actividades que remiten a dos maneras muy diferentes de conocer el mundo: el hombre lee el periódico y la mujer mira a la calle desde una ventana cerrada y enmarcada en los visillos. Para los lectores de Carmen Martín Gaité esta imagen evoca indefectiblemente el título de su primera novela de 1958, *Entre visillos*, y sobre todo sus muchas reflexiones metaliterarias sobre las peculiaridades de la mirada femenina, recogidas principalmente en *Desde la ventana*, y en particular, por el discurso que aquí nos interesa, en la adenda «Los incentivos de la ventana» publicada en la tercera y definitiva edición del mismo libro de 1992 y enriquecida, por supuesto, de reproducciones de obras figurativas (DV-OC v [1987; 1992] 2016: 621-631).

Sea como sea, las dos primeras ediciones fueron realizadas por sellos del grupo Bertelsmann, y lo mismo pasa con la tercera, publicada por Lumen en 2016¹³, años después de la muerte de Carmen Martín Gaité, con ocasión del centenario del nacimiento de Natalia Ginzburg. Quizás sea por esto por lo que en la tercera edición se impuso un título algo diferente y más literal respecto al que había escogido la traductora, *Todos nuestros ayeres* en sustitución de *Nuestros ayeres*. Como en otras ocasiones, esta traducción de Carmen Martín Gaité parece resistir bien al paso del tiempo, sin que se haya advertido hasta ahora la necesidad de proponer nuevas versiones del mismo texto¹⁴.

En 1995, cuando se dedica a *Nuestros ayeres*, Carmen Martín Gaité tiene publicada *La Reina de las Nieves*, su «cuenta pendiente» con el pasado, y está escribiendo, o planeando, *Lo raro es vivir* (RV 1996) e *Irse de casa*, (IC 1998), dos novelas que publicará respectivamente en 1996 y 1998 y que recogen de alguna forma el tema de la búsqueda de identidad de unos personajes femeninos ya presente en *Nubosidad variable*. El pasado no se borra, naturalmente, y de hecho la memoria es el recurso más fiable en el momento de asumir el presente; así como las corazonadas, los flechazos, y la ambigüedad de los sueños, y de las coincidencias inexplicables, siguen siendo las pistas que marcan el camino de la toma de conciencia. Sin embargo, en estas obras, la ‘magia’ queda menos en primer plano y el ‘pasado’ ya no son solo los recuerdos de infancia de la autora, sino los recuerdos de su vida adulta, filtrados y alejados del presente por el trauma de la muerte de la hija. Un enfoque diferente requiere herramientas literarias diferentes, y Carmen

13 Esther Tusquets, amiga de Carmen Martín Gaité y fundadora de Lumen, en 1996 vendió la editorial a Plaza & Janés que ya había sido adquirida por Bertelsmann en 1982, quedándose en su puesto de directora literaria.

14 Uno de los mayores problemas de las traducciones literarias es que ‘envejecen’ rápidamente, aunque las obras originales sean inmortales y universalmente apreciadas. Sin embargo, muchas de las traducciones de Carmen Martín Gaité siguen siendo publicadas y hasta hoy, por ejemplo, no se han hecho otras versiones de las cuatro obras que ella tradujo de Primo Levi y Natalia Ginzburg.

Martín Gaité vuelve a fijarse en la obra de Natalia Ginzburg, capaz como ningún otro autor de relatar aquel «murmullo de lo cotidiano» en el que se incuban y desarrollan, casi inadvertidos, los acaecimientos existenciales más significativos.

No merece la pena repetir lo ya dicho sobre la influencia de la escritura de Natalia Ginzburg en la reflexión literaria de Carmen Martín Gaité, pero sí puede resultar esclarecedor resumir, a la luz de las obras que estaba escribiendo en aquellos años, los temas principales de su prólogo a *Nuestros ayeres*¹⁵, y de su reseña de 1998 sobre la novela breve de Natalia Ginzburg *El camino que va a la ciudad*¹⁶, para poner de manifiesto la continuidad del diálogo desarrollado por Carmen Martín Gaité con la escritora italiana, muerta en 1991 sin que la salmantina hubiese conseguido llegar a entretener con ella una relación personal.

En primer lugar, en el prólogo a *Nuestros ayeres*, Carmen Martín Gaité destaca con muchos ejemplos la compleja relación de la escritora italiana con Turín, la ciudad en la que ha crecido y en la que ha vivido las experiencias más importantes de su juventud:

A los tres años, y siempre por razones de trabajo de Giuseppe Levi [el padre de Natalia Ginzburg], la familia se estableció en Turín, verdadera patria de la futura escritora. Al menos, tanto esta ciudad –la mencione o no– como toda la región de Piamonte constituyen el sustrato literario de gran parte de su obra, unas veces deliberadamente y otras a pesar suyo, porque las relaciones de Natalia Ginzburg con estas raíces sentimentales y geográficas oscilan perennemente entre el rechazo y la añoranza. De jovencita había deseado ardientemente vivir en Moscú o San Petersburgo y cuando empezó a escribir relatos, que fue muy pronto, no resistía Turín. (Ginzburg [1996] 1996: 6-7)

No es difícil detectar el parecido entre esta actitud de la italiana y la relación de la joven Carmen Martín Gaité con su ciudad natal, Salamanca, descrita con igual mezcla de amor e intolerancia en *Entre visillos* (EV 1958). Otra resonancia importante es la de la caracterización de los lugares en la configuración de la escritura: no importa que dicha caracterización sirva «para dibujar realidades a partir de bultos neblinosos» o para «difuminar

15 El prólogo a la novela *Nuestros ayeres* fue publicado, como se ha visto, en la segunda edición de la traducción. Su título, «El látigo de la vocación», da cuenta de su importancia en la reflexión de Carmen Martín Gaité sobre el oficio de la escritura. Como los otros prólogos no publicados por la misma autora en recopilaciones anteriores, también este se recoge en el volumen vi de las *Obras completas* editadas por José Teruel.

16 El título original de la novela es *La strada che va in città*, y fue publicada en Turín por Einaudi en 1942, bajo el seudónimo de Alessandra Tornimparte, y nuevamente en 1945 con el verdadero nombre de la autora.

la realidad vistiéndola de fantasía» (Ginzburg [1996] 1996: 11), lo que sí parece cierto es que, para ambas escritoras, de los lugares y de los objetos conocidos surgen historias en las que se mezclan sin solución de continuidad la memoria autobiográfica y la invención liberadora.

Carmen Martín Gaité ya no es la joven provinciana cuyo almacén literario se iba constituyendo a partir de los recuerdos de infancia y de las ansias de futuro; el choque con la realidad, con la vida ‘verdadera’, ha matizado y profundizado su mirada, creando una distancia, y una aceptación, que abarca los lugares de su juventud y que ella ve reproducida en la relación de Natalia Ginzburg con Turín:

El crecimiento consistió para ella [...] en la aceptación definitiva de que sus personajes no podían llamarse Sonia o Sascia ni vivir en Rusia. De aquella nostalgia primera y de la forma de paliarla nació una de las características más personales y determinantes de la prosa de Natalia: la supresión de localizaciones geográficas determinadas [...].

Prescindir de las fechas, apellidos y nombres geográficos, como si se tratara de cáscaras inútiles, es una marca de la casa Ginzburg.

Y sin embargo Turín estuvo siempre vivo en su recuerdo. (Ginzburg [1996] 1996: 7-8)

En *Lo raro es vivir* el nombre de la protagonista se desvela solo después de muchas páginas, y en *Irse de casa* el nombre de la ciudad natal de Amparo Miranda no se menciona nunca. La memoria de los lugares, de las personas y de los acontecimientos es lo que los define, aun alterándolos, mucho más que sus coordenadas espacio-temporales, y en este trabajo de la memoria, que la distancia refuerza y la razón aprende a filtrar, evoluciona la escritura:

De niña [Natalia Ginzburg] pensaba que era una pena que la vida de la gente se perdiese, que tendría que haber un gran libro donde todos los minutos del vivir quedarán registrados uno por uno, tal vez existieran en el Paraíso esos libros gordos donde se guardaba todo. «Lo que he comprendido luego –comenta al recordar estas fantasías infantiles– es que no se puede conservar todo, pero sí se filtra y se atesora lo que sirve». (Ginzburg [1996] 1996: 10)¹⁷

En Natalia Ginzburg, como en la Carmen Martín Gaité de *Irse de casa*, el filtro más acertado es la distancia (geográfica en la primera, también tempo-

17 La cita, como aclara la nota de Carmen Martín Gaité en el prólogo a *Nuestros ayer*, procede de una conversación de Natalia Ginzburg con Walter Mauro, en *Natalia Ginzburg, la*

ral en la segunda), que permite explorar lo vivido con la mirada de entonces, preservada en los recuerdos, y la de ahora, menos implicada pero de horizonte más amplio:

Para ella, Gabriele Baldini [el segundo marido de Natalia Ginzburg, con el que se casó en 1950] fue, sobre todo, el hombre que la apartó de Turín, contribuyendo así a convertirla en una escritora de cuerpo entero. (Ginzburg [1996] 1996: 18)

En esta doble perspectiva, Carmen Martín Gaité vuelve con *Irse de casa* a la ciudad de su juventud, irreconocible y en el mismo tiempo siempre igual, atesorando los cambios intervenidos, más que todo, en su percepción por parte de la protagonista, mientras que para Natalia Ginzburg (mucho más joven que Carmen Martín Gaité cuando escribió *Nuestros ayer*) Turín, el lugar de sus memorias, espolea gracias a la distancia la adhesión definitiva a la literatura:

Tras la muerte de Pavese y su nuevo matrimonio con Baldini, Turín se convirtió para la Ginzburg en la ciudad forastera que más le pertenecía. Rescatar para la literatura aquella «uniformidad sin secretos aparentes» y arrancarle su secreto se fue convirtiendo paulatinamente en ambicioso objetivo. (Ginzburg [1996] 1996: 17)

Ya se ha visto lo diferente que eran las posturas existenciales de las dos escritoras; sin embargo, las dos experimentan en sus vivencias personales la opacidad de un mundo que parece desprovisto de sentido, y se dan cuenta de que «en la peculiaridad de esa mirada que recoge y cose los jirones está precisamente el secreto de la vitalidad creativa» (Ginzburg [1996] 1996: 20). En *Nuestros ayer*, y en las dos novelas citadas de Carmen Martín Gaité, las protagonistas recorren las calles de ciudades que parecen extrañas porque ellas no pueden, o no saben, encontrar su propio lugar en aquellos lugares, ni en sus propias vidas. Son mujeres que no se afirman, aparentemente pasivas, que se dejan llevar por los encuentros y los acacimientos casuales, y que alcanzan un sentido a través de su papel testimonial, reconstruyendo su pasado, y su presente, por el medio de las minucias de la vida cotidiana y de la lengua. Así, casi sin proponérselo, llegan a involucrar al lector en sus biografías, y por esta vía en el trasfondo histórico y social que resulta retratado tangencialmente, por indicios más que por pruebas. En *Nuestros ayer*, por ejemplo, este trasfondo histórico es la Segunda Guerra Mundial, «pero Natalia Ginzburg consigue con una simplicidad aparente, tras la cual se ocultan sabias acrobacias, que la guerra ‘no se vea’, sin dejar de estar sobre-

narratrice e i suoi testi, Roma, N.I.S., 1986.

volando en todo momento, los acontecimientos más cotidianos e insignificantes, implacable y despiadada como un pájaro agorero» (Ginzburg [1996] 1996: 19). Es así como en ambas escritoras la ciudad, las calles, las plazas sin nombre, los rincones perdidos que despiertan recuerdos o propician encuentros, así como los interiores de las casas, con sus muebles, rutinas cotidianas y objetos, asumen el protagonismo rehuido por los personajes femeninos que ocupan el centro vacío de las narraciones. Carmen Martín Gaité expresa todo esto en el párrafo final del prólogo, donde reafirma la capacidad de la italiana de «elevar el “tono menor” a categoría universal», señalando también en la novela un «brusco viraje en la técnica narrativa» con el que Natalia Ginzburg logra «compaginar un discurso que se diría en primera persona (el de Anna) con la distancia, objetividad y dureza que lo proclaman como crónica» (Ginzburg [1996] 1996: 20). Avanzando en su razonamiento, Carmen Martín Gaité vuelve a citar las palabras sobre su oficio de la misma Natalia Ginzburg¹⁸:

A veces el concierto de voces que emerge como desde otro mundo entorno a Anna puede parecer monótono, pero no se trata de un descuido en la elaboración de la sinfonía sino de una deliberación: «Mis personajes –dice la autora refiriéndose a los de esta novela– habían perdido la facultad de hablarse entre sí. Mejor dicho, se hablaban, pero ya no en forma directa. Los diálogos transcritos en forma directa los había aborrecido. Aquí se desarrollan indirectamente entrecruzándose con el tejido de la historia; y el tejido conjuntivo de la historia es tupido, como una labor de punto de malla apretada, que no deja pasar el aire.»
No dejará filtrar el aire, añadido yo, pero sí la piedad, el desconcierto y la grandeza de los seres humildes que padecen un destino cruel sin entenderlo, como hojas al viento del azar. (Ginzburg [1996] 1996: 20)

Es evidente la diferencia entre las técnicas expresivas de las dos escritoras, aunque cabe recordar que Natalia Ginzburg fue también autora de apreciadas obras teatrales, en las que obviamente destacan los diálogos, y que Carmen Martín Gaité fue maestra en la reproducción (en su caso, también, con «sabias acrobacias») de la oralidad; sin embargo, ambas autoras buscan en la escritura la forma de representar y quizás entender la insensatez de un mundo que en el nivel individual parece regido por la más absurda y cruel casualidad. Asimismo, ambas encuentran en los detalles materiales y en los imperceptibles sobresaltos de la ‘normalidad’ el medio más acertado

¹⁸ En todo el prólogo abundan las citas extraídas de varios textos de Natalia Ginzburg, en particular de *Léxico familiar* y del prólogo italiano de la misma autora a su *Cinque romanzi brevi*, publicado en Turín por Einaudi en 1964. Este prólogo no ha sido publicado nunca en español, por lo tanto la traducción de las citas es de mano de Carmen Martín Gaité.

do para describir el vértigo de la realidad, es decir, en palabras de Carmen Martín Gaité, para dejar testimonio de que «lo raro es vivir». En esta línea, el símil de Natalia Ginzburg sobre el escribir como labor de punto de malla recuerda tantas reflexiones de Carmen Martín Gaité sobre la escritura como paciente trabajo de coser o tejer, acercando otra vez la tarea literaria a la dimensión más cotidiana de la existencia¹⁹.

Queda por señalar que todo lo dicho anteriormente está inspirado por una nota muy explícita introducida por Carmen Martín Gaité en el prólogo de *Nuestros ayer*, que reproducimos íntegramente:

7. GINZBURG, Natalia: «Il mio mestiere» en: *Le piccole virtù*, Turín, Einaudi, 1962. A través de este texto, traducido en uno de los primeros tomos de Alianza Editorial, entré por primera vez en contacto con la Ginzburg al principio de los setenta y desde entonces acá he leído toda su obra, la he citado y traducido y me siento totalmente identificada con el enfoque que da a su quehacer (Vid. MARTÍN GAITE, Carmen: «Homenaje a Natalia Ginzburg» en: *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993). (Ginzburg [1996] 1996: 12)

Esta total identificación, Carmen Martín Gaité no la declara hacia ningún otro escritor de los muchos que citó en sus novelas y que mencionó como inspiradores de su obra literaria, y parece que Natalia Ginzburg es, empujando por *Nubosidad variable* y continuando con *Lo raro es vivir* e *Irse de casa*, el interlocutor privilegiado en el plano metaliterario de esta última etapa de la actividad artística de la escritora.

En los tres años que van de 1996 (publicación de *Lo raro es vivir*) hasta 1998 (publicación de *Irse de casa*), la escritora traduce *Tutti i nostri ieri*, con su importante prólogo y, siempre de Natalia Ginzburg, la obra teatral *La secretaria*, que fue estrenada en el teatro del Círculo de Bellas Artes el 13 de febrero de 1997 y sobre la cual redactó un breve texto publicado en el número 5 de febrero de 1997 de la revista *Minerva*, recogido en el volumen VI de las *Obras completas* editado por José Teruel:

19 Carmen Martín Gaité anotó los mismos adjetivos empleados en el símil del punto de malla por Natalia Ginzburg, «tupido y apretado», en la portada interna de una traducción al español de *Nuestros ayer* realizada por Mario Cueva y publicada por la Compañía Fabril Editora de Buenos Aires en 1958. El libro se encuentra en la biblioteca personal de la escritora en la finca de El Boalo (catalogada por Patricia Caprile bajo la dirección de José Teruel), identificado por la signatura 411.2. Estos datos (la anotación y la presencia de una traducción anterior de *Nuestros ayer* en la biblioteca de Carmen Martín Gaité), nos muestran algunos detalles de su procedimiento de traducción, que consistía en recoger informaciones sobre el autor y la obra, aquí sintetizadas en una indicación estilística, y en tomar como punto inicial de su trabajo, si posible, otras traducciones de la misma obra con las que dialogar, aceptando sus soluciones expresivas o elaborando nuevas.

El grupo Desatino Teatro, al iniciar su andadura con una pieza de Natalia Ginzburg, contradice gloriosamente su título, pues pocas elecciones podrían resultar más atinadas. Ya es hora de que la autora italiana, hasta hoy sólo conocida en España como novelista, preste su palabra a Marta Fernández Muro y compañía para que resuene por primera vez sobre nuestros escenarios, bien necesitados de ventilación, una voz al mismo tiempo delicada y amarga, tan despojada de hojarasca como transida de humor, donde lo que se dice parece tan irrelevante como lo que pasa. Y sin embargo, se está diciendo mucho, y lo que está pasando es ni más ni menos que nadie escucha lo que dice el otro. Y el tiempo, que también pasa, no lo hace a través de las fechas, sino del murmullo de esas bromas, alusiones y requerimientos cotidianos que unas veces nos arrancan la risa y otras nos estremecen, porque nos están recordando el pantano de malos entendimientos familiares donde naufraga y se recrea toda esperanza. En *La secretaria* es la palabra la que manda en las situaciones y, a partir de su fingida banalidad, las convierte en literatura de altos vuelos. (SNG-OC VI [1997] 2017: 534)

Como se ve también en este texto, los temas de reflexión siguen siendo los mismos, abordados cada vez de forma distinta: la voz de la autora italiana, el tiempo que no se mide por fechas, la palabra banal y cotidiana convertida en literatura «de altos vuelos», etc. Asimismo, el 10 de junio de 1998 (año en el que publica *Irse de casa*), Carmen Martín Gaité escribe para el n. 13 de *Revista de Libros* su último artículo sobre Natalia Ginzburg, una reseña sobre la traducción de su novela *El camino que va a la ciudad* (*La strada che va in città*, 1942), titulada «La fuerza de los sueños no cumplidos», en la que añade un comentario sobre lo que impulsa a las personas a escribir, y una referencia a *Nuestros ayer*. Hablando de las tragedias vividas por Natalia Ginzburg en su juventud, Carmen Martín Gaité llega a la conclusión de que fueron ellas a empujar a la italiana a buscar su rescate en la escritura:

Me parece evidente que las experiencias juveniles de ese destierro en los Abruzzi con la vida del marido rodeada de asechanzas, el difícil crecimiento de los hijos, la falta de estímulos del entorno y el miedo al futuro, si bien dejaron ese poso de amargura tan arraigado en su alma como en la de sus personajes, significaron, por otra parte, la espoleta que obligó a la fantasía de Natalia Ginzburg a elevar la realidad más mezquina a otro plano:

el de su conversión en ficciones mediante la palabra. (SNC-OC VI [1998] 2017: 543)

La comparación con *Nuestros ayeres* surge del hecho que *El camino que va a la ciudad* es anterior, y presenta unas imperfecciones que la obra posterior emendará:

Comparando esta novela, por ejemplo, con *Nuestros ayeres*, escrita en 1952, nos damos cuenta de cómo a lo largo de nueve años su maestría había ido en aumento. (SNC-OC VI [1998] 2017: 545)

En otro punto de la reseña, la escritora reconoce una misma filiación en los personajes de las dos novelas, y vuelve a hablar de la 'opacidad' como marca de lo incomprensible y de la incomprensión:

Seres inertes, incapaces de emprender un cambio o tomar una decisión inteligente, estas muchachas opacas a quienes Natalia Ginzburg mira al mismo tiempo piadosa y despiadadamente se inician con Delia, un clarísimo precedente de Anna de *Nuestros ayeres*. (SNC-OC VI [1998] 2017: 546)

Por último, un comentario sobre el estilo que reformula lo dicho en el texto sobre *La secretaria*:

En cuanto al estilo, conciso y poético, exento de toda alharaca ornamental como atravesado por ese humor casi invisible que destilan los objetos y situaciones cotidianas, ya da pruebas de una madurez y exigencias poco frecuentes en una primera novela. (SNC-OC VI [1998] 2017: 546)

Lo que resulta evidente en la mezcla de citas, reseñas, escritura y traducciones de la que se ha dado cuenta para los años 1996-1998, es que en esta fase de la vida de Carmen Martín Gaité la actividad literaria en su sentido más amplio (leer, escribir, traducir, recordar, observar, reflexionar) fluye como un todo único en el que las traducciones ya no son simplemente maneras de enfrentarse a los baches de desgana o formas de inspirarse gracias a la lectura profunda y minuciosa que suponen, sino que en ellas la escritora sigue haciendo literatura en un vaivén continuo con sus propias producciones y con las reseñas y los prólogos en los que va poniendo al día los lectores sobre sus pesquisas. La literatura ya lo es todo, para Carmen Martín Gaité, que con su imperturbable honradez intelectual va mostrando las cartas a los interlocutores, muy consciente de que las «sabias acrobacias» del escritor

no tienen trampa ni secreto que no sean su mirada de «testigo quemado irreplicable» y su faena cotidiana con las palabras.

De estos años debe de ser también el inédito sobre la traducción del que ya se han citado algunos pasajes²⁰. Aquí merece la pena señalar que de todos los autores traducidos, Carmen Martín Gaité menciona en el inédito solo algunos, entre los cuales se cuentan tres de los cuatro italianos (Italo Svevo, Primo Levi y Natalia Ginzburg), solo Virginia Woolf para los ingleses, y Gustave Flaubert entre los franceses. Estas citas no apuntan tanto a una preferencia personal por estos autores respecto a los otros que tradujo, sino más bien a los retos más emblemáticos de sus experiencias de traducción, de los que habla en el inédito de forma muy general, señalando por ejemplo el «humor serio» de Natalia Ginzburg y los diálogos en las escenas de amor de *Madame Bovary*, para los que hay que encontrar «la diana apropiada en nuestro idioma». Los detalles que confirman o desmienten las afirmaciones generales habrá que buscarlos caso por caso comparando el texto original con la traducción, aunque algunos datos muy significativo se pueden obtener, como hemos visto hasta ahora, del estudio de los títulos y de los paratextos.

La historia del título de *Nuestros ayeres*, por ejemplo, tiene un testimonio de excepción en María Vittoria Calvi, a quien Carmen Martín Gaité preguntó si el plural de ‘ayer’ empleado por Natalia Ginzburg en el título de su novela sonaba tan inusual en italiano como en español²¹. La pregunta muestra su interés por el impacto de cada palabra en las culturas de las dos lenguas implicadas, y la intención de construir lo que Eugene Nida llamaría una equivalencia dinámica. Pero hay más, porque quitando el adjetivo ‘todos’, presente en el título original (en italiano *Tutti i nostri ieri*), la escritora ya no se preocupa de las implicaciones del significado, sino de la forma, y decide reducir a dos las tres terminaciones plurales masculinas en ‘-os’,

20 Ya se ha fijado en 1993 la fecha *post quem* de redacción del inédito, pero merece la pena conjeturar también sobre la fecha máxima después de la cual no parece posible que haya sido escrito. Considerando que Carmen Martín Gaité no menciona de alguna manera en el inédito su importantísima traducción de *Jane Eyre*, a la que dedicó «un año entero» de trabajo, según lo que afirma en el prólogo a la traducción misma (Brontë [1999] 2003: 15), y para la que le fue otorgado póstumamente un premio de traducción, es suficiente establecer cuándo inició a trabajar en esta versión para encontrar el término máximo de redacción del inédito. Ahora bien, sabemos, gracias a la fecha de una entrevista disponible en <http://www.revistaiguazu.com/entrevista-a-carmen-martin-gaite> [fecha de consulta: 17/8/2017], que a 5 de julio de 1998 Carmen Martín Gaité ya había empezado a traducir la novela de Charlotte Brontë, y aprendemos asimismo de la actualización del año 2000 de la página web de la revista *Espéculo* sobre Carmen Martín Gaité, que la entrega de la traducción tuvo lugar el 22 de abril de 1999 (disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/cmgaite/962000.html> [fecha de consulta: 18/8/2017]). Si retrocedemos de un año, según la indicación de la escritora, llegamos al mes de abril de 1998, lo que nos permite establecer que Carmen Martín Gaité empezó la traducción de *Jane Eyre* entre abril y junio de 1998, y que escribió el inédito sobre la traducción entre 1993 y finales de 1997, o como máximo a comienzos de 1998.

21 La información proviene de una conversación con María Vittoria Calvi.

cuya pronunciación resulta mucho más marcada y apremiante que las terminaciones italianas equivalentes en ‘-i’. Como ya se ha dicho, la tercera edición de la traducción de *Nuestros ayeres*, publicada por Lumen en 2016 en el centenario del nacimiento de Natalia Ginzburg, reintroduce el adjetivo cuantificador del original italiano, probablemente como homenaje, y el título pasa a ser *Todos nuestros ayeres*, quizás menos eficaz.

También en las notas de traducción, trece en el caso de *Nuestro ayeres*, Carmen Martín Gaité proporciona información sobre temas literarios (1), lingüísticos (4), geográficos (1) y culturales (7), para orientar al lector sin cargar el texto con explicaciones y reformulaciones. Algunas veces las notas proporcionan aclaraciones relativas a dos o más de estos temas, mientras que en otros casos la traductora solo introduce pequeñas alteraciones en el texto que desempeñan la misma función. Sin embargo, tampoco faltan ejemplos del empleo mixto de ambos recursos, en los que la nota proporciona informaciones concretas y los ajustes del texto compensan la distancia cultural aclarando, o por lo menos sugiriendo, algunos implícitos que podrían perderse con la traducción²².

Lo que llama la atención en este trabajo de Carmen Martín Gaité es el creciente recurso a los paratextos en función de estrategia traductora, y hasta a los paratextos del paratexto, como ocurre con las notas que aparecen en el prólogo²³. Pero llama aún más la atención que los paratextos no tomen la forma del comentario erudito o de la investigación filológica, que sin duda la traductora formuló para sus adentros, sino que sean concebidos como herramientas complementarias, e inseparables de las otras, para compartir con el lector el placer de su descubrimiento del texto que iba traduciendo. Si en su última fase creativa Carmen Martín Gaité tiende a vivir la literatura simultáneamente en todas sus facetas, las traducciones resultan ser una de estas facetas y, al mismo tiempo, el posible terreno de aplicación de cada una de ellas.

22 En la página 289 de la edición de Círculo de Lectores, Carmen Martín Gaité inventa el neologismo ‘mojiseca’ como traducción de la palabra ‘bagnasciuga’ empleada impropriamente por Mussolini para indicar la orilla del mar en Sicilia, donde se proponía parar el desembarco de las fuerzas aliadas. El empleo de esta palabra (que designa en realidad la franja variable en la carena de un buque, o sea la parte que puede estar sumergida o no, según las condiciones de carga) suscitó muchas ironías, como cuenta Natalia Ginzburg en el texto, y de esta manera el término se convirtió en un emblema de la arrogancia inculca del fascismo. Es posible que Carmen Martín Gaité no conociera todas las implicaciones de ‘bagnasciuga’, sin embargo el neologismo y la nota, en la que explica que la palabra no es en italiano estándar, se integran, para permitir al lector entender el texto y hacerse una idea de lo que significó aquella palabra en aquel contexto.

23 Las notas del prólogo son trece, exactamente como las notas de la traductora a toda la novela. De ellas, nueve se limitan a proporcionar datos bibliográficos, pero otras cuatro constituyen auténticos comentarios o integraciones a lo dicho en el cuerpo del texto: tres profundizan la información sobre el contexto biográfico y literario en el que se formó y escribió Natalia Ginzburg, y sus conexiones con la novela prologada, mientras que la cuarta, ya citada, da cuenta de la relación de la traductora con la obra de la autora.

5.5. RECREAR UN ESTILO ÚNICO: CHARLOTTE BRONTË

La historia editorial de la traducción de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, es parecida, y si cabe aún más complicada, que la de *Nuestros ayer*, en el sentido de que aquí también la primera edición, de 1999, de la editorial Alba de Barcelona, carece de prólogo, y la segunda, de la editorial Debolsillo de Barcelona, que sí tiene prólogo, es de 2003, es decir casi tres años posterior a la muerte de Carmen Martín Gaité. Por otra parte, las dos editoriales no pertenecen a las mismas concentraciones, por lo que es de suponer que entre ellas hubo venta y adquisición de derechos o alguna otra forma de acuerdo comercial, y no una simple cesión de derechos 'interna' al grupo editorial²⁴. Efectivamente, en la página legal de la edición de Alba se precisa que la primera edición de la obra es de septiembre de 1999 y se atribuyen los derechos de la traducción a Carmen Martín Gaité, y los de «esta edición» a Alba Editorial, s.l., mientras que en la página legal de Debolsillo el depósito legal es de 2002 (completado por la mención «Primera edición: febrero 2003») y los derechos se atribuyen, de forma bastante ambigua, a tres diferentes entidades: «© 1999, Alba editorial, s.l.», «© de la edición en castellano para todo el mundo: 2003, Random House Mondadori, s.a. [...]» y «© 1999, por la traducción, Carmen Martín Gaité». La ausencia de referencias al prólogo, y al sello Debolsillo, hace pensar que los derechos de la traducción sean los de Alba editorial, adquiridos por Random House Mondadori, y que los derechos atribuidos a Carmen Martín Gaité no sean los de la traducción sino los del prólogo. Esta hipótesis parece confirmada por el hecho, señalado por José Teruel en sus notas al volumen v de las *Obras completas*, que «Cuando en 1999 Carmen Martín Gaité da por concluida la traducción de *Jane Eyre*, publica en *Babelia* el prólogo que acompañará a su traducción» (OC-V 2016: 1237). Efectivamente, el prólogo apareció por primera vez como artículo, titulado «De *Jane Eyre* a *Rebeca*», y en el año 2000, poco días antes de la muerte de la autora, fue incluido en la tercera edición, ampliada, de *La búsqueda de interlocutor*, publicada por Anagrama de Barcelona, donde se precisaba su procedencia: «*El País*, *Babelia*, 18 de septiembre de 1999» (BI-OC V [1973; 3ª ed. 2000] 2016: 201). Pero en ninguna de estas dos ocasiones se le define como «prólogo», lo que apunta a que la adquisición del texto por Random House Mondadori, y la decisión de rescatarlo como prólogo, es posterior no solo a la publicación del artículo y de la recopilación, sino

24 Alba Editorial s.l.u., su denominación completa, fue fundada en 1993 y hoy en día forma parte del grupo Editorial Prensa Ibérica. La editorial Debolsillo, por su parte, se desarrolla en la órbita de la editorial de Germán Plaza (Ediciones Cliper) y sucesivamente de Plaza & Janés, adquirida en 1982 por Bertelsmann y confluída en 2001 en Random House Mondadori, hoy Penguin Random House.

posiblemente también a la muerte de Carmen Martín Gaité y al torbellino mediático que hubo de provocar en el mundo de las letras.

De hecho, el contenido y la estructura misma del texto son diferentes de los prólogos de estos años ya analizados, que suelen ser más largos e incluir una semblanza del autor relacionada a la composición, la fortuna y las características de la obra. En el prólogo a *Jane Eyre*, por el contrario, muchos de estos elementos, aunque presentes, están muy sintetizados, casi dando por supuesto un conocimiento previo de la obra por parte del lector, y su función es la de argumentar el razonamiento de Carmen Martín Gaité sobre el decaimiento a «novela rosa» o «folletín» padecido por «una de las novelas más importantes del siglo XIX» (C. Brontë [1999] 2003: 9), apoyándose además en la comparación con el texto y la versión cinematográfica de otra novela, *Rebeca*, de Daphne du Maurier (1938), cuyo entramado argumental es muy parecido (hasta el plagio) a la obra maestra de Charlotte Brontë, sin llegar a su altura artística y expresiva.

Lo que sí queda igual en el prólogo a *Jane Eyre* es la pasión con la que Carmen Martín Gaité lleva a cabo la redacción del texto, entrelazando los comentarios como lectora, en los que no falta la referencia autobiográfica, al diálogo con la obra y su autora, al que aporta sus intereses literarios de aquel momento y el conocimiento de la fortuna posterior de la novela. El arranque del texto presenta en una sola frase ambas perspectivas, la de una lectora concreta y la de la literata, y el tema que será desarrollado en las páginas siguientes:

La explicación de que *Jane Eyre*, una de las novelas más importantes del siglo XIX, haya sido en general minusvalorada, y leída como un folletín (yo misma la leí así en mi primera juventud), creo que debe buscarse más que en el caudal arrollador del texto mismo –de una profundidad estremecedora– en la adulteración que andando el tiempo sufrió su trama argumental, tan concurrido vivero de inspiración y plagio que acabó, de tumbo en tumbo, degenerando en la novela rosa. (C. Brontë [1999] 2003: 9)

Desde las primeras líneas aparece, en primera persona, la Carmen Martín Gaité lectora ingenua, en la que cualquier lector se puede reconocer sin sentidos de culpa; en la cuarta se sugieren ulteriores niveles de lectura de la novela y, desde la quinta, la Carmen Martín Gaité escritora plantea las razones históricas y literarias de una interpretación de la obra que le parece reductiva. Asimismo, la traductora menciona en este primer párrafo los géneros literarios populares (y destinados sobre todo a un público femenino) del folletín y de la novela rosa, uno de los temas recurrentes de su reflexión literaria. Otra vez apunta al carácter arrollador de tales géneros, que supo-

nen para muchas lectoras una vía de escape a una realidad oprimente²⁵, y al mismo tiempo, pocas líneas más abajo, denuncia de forma indirecta su complicidad en el mantenimiento de las mujeres en una condición subalterna, proponiendo el ejemplo contrario del personaje de Jane Eyre y de la escritura de Charlotte Brontë, que:

estaba creando el tipo de mujer más opuesto a una protagonista de novela rosa. La lucidez con que Jane Eyre [...] analiza sus sentimientos, la decisión con que traza su destino [...], se opone a las soluciones convencionales y logra [...] escalar sin ayuda de nadie el abrupto sendero de la independencia dibuja un temperamento femenino que rompe los esquemas de lo consabido. *Jane Eyre* se presentaba ante los lectores de la Inglaterra victoriana como una estridencia inquietante. Y no sin razón produjo recelo y un cierto escándalo que desembocó en polémica. Sobre todo cuando se descubrió que el seudónimo de Currer Bell ocultaba a una mujer, cosa que ya habían sospechado algunos críticos de buen olfato. (C. Brontë [1999] 2003: 9-10)

La reflexión sobre la novela rosa se relaciona estrictamente con la reflexión sobre la escritura de las mujeres, a la que Carmen Martín Gaité había dedicado las conferencias recogidas en *Desde la ventana*, de 1987, y con la búsqueda de identidad y de un destino propio, o sea de la libertad, de las mujeres retratadas en sus novelas de los años 90. En el prólogo a *Jane Eyre* queda patente el diferente alcance social de las novelas rosa, que reproducen y perpetúan el avasallamiento patriarcal, y de una obra como la de Charlotte Brontë, que había suscitado escándalo en la Inglaterra de 1847:

resultaba imperdonable aquella penetración para hurgar en lo endemoniado, aquel perpetuo poner en tela de juicio leyes y hábitos aceptados sin rechistar, aquel «descontento impío» de que fue acusada Charlotte Brontë en *The Quarterly Review* [...].
¿Cómo una mujer soltera de treinta años, sin estar respaldada por bienes de fortuna o una familia influyente, se atrevía a presentar a los lectores aquel retrato de muchacha díscola y audaz que no cuenta con ningún apoyo, ni siquiera el de su belleza? (C. Brontë [1999] 2003: 10)

Como ejemplo contrario, Carmen Martín Gaité escoge el personaje femenino de la novela de Daphne du Maurier, que califica de «amena y deco-

25 Es evidente el paralelismo, hasta en el título y en el recurso a referencias cinematográficas contemporáneas, entre este prólogo, nacido como artículo, y «De Madame Bovary a Marilyn Monroe», otro artículo de 1970 recogido en la primera edición de *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (BI-OC V [1973] 2016: 125-133).

rosamente escrita» después de haber aclarado que su autora es «sobre todo astuta para entrar a saco en materiales ajenos y camuflarlos para que parezcan propios», hasta llegar al «plagio mejor o peor maquillado» (C. Brontë [1999] 2003: 14). A pesar del argumento casi idéntico, Rebeca, la segunda esposa del De Winter de Daphne du Maurier, interpretada en la película homónima de Hitchcock por Joan Fontaine, es un ejemplo de «encogimiento y sumisión un cuanto gazmoña», que «nada tiene que ver [...] con la mujer que le plantó cara al sombrío, avasallador y contradictorio esposo de Bertha Mason» (C. Brontë [1999] 2003).

Pero, si el argumento resulta tan parecido, y algunos críticos han señalado algunas coincidencias y circunstancias «que, efectivamente, bordean el folletín», ¿qué es lo que hace de *Jane Eyre* una obra maestra y no una novela rosa? Según Carmen Martín Gaité «el tratamiento aplicado a cada capítulo, el engarce de unos episodios con otros y el lento avanzar hacia la luz por parte de una conciencia herida y condenada a la desesperanza, aunque siempre alerta, redimen a la prosa de su peripecia» (C. Brontë [1999] 2003: 12-13). O sea que para ella la diferencia estriba en una escritura capaz de inspirar al lector, y a la lectora, más allá de la simple escapatoria a su condición cotidiana, hasta poder imaginar, y crear, una alternativa a su destino, revolucionaria por definición. No se trata, naturalmente, de una escritura didáctica, ejemplar o moralizadora, sino de un estilo, en todos los sentidos, incluidos los aspectos técnicos:

Jane Eyre, como texto, alcanza un resplandor inextinguible que en la prosa de Daphne du Maurier solamente se percibe a trechos como reflejo tenue y oscilante de su modelo [...].

Se copian las peripecias. Casi nunca se sabe ni se puede copiar un estilo. Y el de Charlotte Brontë es único. Opone resistencia. De su complejidad puede dar fe quien –como yo– ha dedicado un año entero a traducir al castellano su novela más nombrada. Espero que haya valido la pena. (C. Brontë [1999] 2003: 15)

En las últimas líneas del texto, Carmen Martín Gaité vuelve a aparecer en primera persona, sin que se pueda diferenciar entre la lectora, la escritora y la traductora, lo que por un lado es un ulterior testimonio de su actitud ‘holística’ hacia la literatura, y por el otro del hecho que estas páginas fueron escritas como artículo y no como prólogo. Lo que sí hicieron los editores de Debolsillo, fue reintroducir, o mantener, las cuatro notas a pie de página que se habían suprimido al integrar el texto a la tercera edición de *La búsqueda de interlocutor*. De estas cuatro notas al prólogo, dos son bibliográficas, y dos llevan la marca inconfundible de su autora, siendo la primera una pista de interpretación psicoanalítica de toda la novela desde el punto de vista del trauma infantil padecido por Jane Eyre cuando la encierran en el cuarto

rojo, mientras que la segunda es una exhortación a que retransmitan por televisión la inolvidable *Rebeca* de Hitchcock: «⁴ Invito desde aquí a José Luis Garcí a que nos ofrezca esta película en su espacio de La 2 ¡*Qué grande es el cine!* Hay mucha gente que no la conoce, y supera con creces las versiones posteriores» (C. Brontë [1999] 2003: 15).

Esta nota en particular se encuentra tan anclada en la actualidad, con su referencia a un programa de televisión emitido entre los años 1995 y 2000, que resulta bastante inverosímil su redacción para un prólogo o para un texto de acompañamiento a una traducción, a pesar de las múltiples funciones otorgadas por Carmen Martín Gaité a los paratextos. De hecho, se debe a una conferencia de Maria Vittoria Calvi la primera reflexión sistemática sobre la calidad y la presencia de la dimensión autobiográfica y narrativa en los paratextos redactados por Carmen Martín Gaité en sus obras de ensayo y de ficción, en particular epígrafes, dedicatorias, prólogos o notas iniciales y finales (Calvi 2018). Siempre Maria Vittoria Calvi ha apuntado a otros aspectos también aprovechados por la escritora, como las referencias intertextuales y metaliterarias que con pulso muy postmoderno Carmen Martín Gaité distribuye entre texto y paratexto. Por otro lado, según la estudiosa Susana Arroyo Redondo (2014), que ha estudiado el prólogo como caso especial de paratexto, en época contemporánea la inclusión de los elementos metaliterarios típicos del prólogo en el cuerpo mismo del texto narrativo ha reducido su frecuencia, ya que las mismas funciones son desarrolladas a menudo internamente al texto²⁶. Sin embargo, para Carmen Martín Gaité, en cuyas obras de ficción y de ensayo los elementos intertextuales, metaliterarios, autobiográficos y subjetivos son otros tantos recursos expresivos, y cuya intención no es la de orientar al lector hacia alguna interpretación fija sino de dialogar con él, el uso frecuente y modulado de los paratextos, prólogos incluidos, parece fomentar por un lado este diálogo, confirmándose como «contexto de producción-recepción en el que se estipula el pacto con el público» (Calvi, 2018: 216), y por el otro dilata el área liminal del texto (pensemos a los siete prólogos de *El cuento de nunca acabar*) y el alcance mismo del paratexto.

Estas consideraciones, que se aplican a los paratextos redactados por Carmen Martín Gaité para sus propios textos, pueden servir de guía para entender la función de los paratextos (en particular prólogos y notas) añadidos a sus traducciones, que en sus últimos encargos llegan a alcanzar un volumen y una importancia considerables. Por lo que se refiere a los prólogos, los dos aspectos más destacados, y recurrentes, son la presencia de

26 Susana Arroyo así explica los términos generales del fenómeno: «el prólogo desdibuja sus barreras con el texto que precede, o incluso se vuelve texto independiente con valor literario propio (puesto que ya no tiene funciones comerciales que ejercer, su valor artístico se refuerza). [...] la tendencia de la literatura contemporánea a transgredir los géneros y los límites entre la ficción y la no ficción llega a un nuevo extremo: replantear las relaciones entre texto y paratexto» (Arroyo 2014: 75).

la traductora, que sobre todo para las versiones de los años 90 nos cuenta las circunstancias en las que conoció la obra más que aquellas en las que la tradujo. Además, como hemos visto, la reflexión sobre el texto se desarrolla alrededor de los temas que más ocupan la escritora en aquel momento, pero todo está puesto al servicio del encuentro entre la obra (y su autor) y el lector. Esto explica, por ejemplo, la fuerte connotación narrativa, y hasta ficcional, de algunas semblanzas, y el carácter coloquial y aparentemente espontáneo de algunos comentarios. Puesto que la finalidad primaria es la mediación entre la obra y el lector, no extraña el parecido con las reseñas, que para Carmen Martín Gaité tienen que animar a la lectura, así como el hecho que un artículo suyo sobre un aspecto específico de una obra (la popularidad y degeneración del argumento de *Jane Eyre* en el transcurso del tiempo) desempeñe con acierto el papel de prólogo.

El otro importante grupo de intervenciones paratextuales es el de las notas de traducción, que en *Jane Eyre* llega a su máximo desarrollo. A lo largo del tiempo las notas de traducción de Carmen Martín Gaité adquieren protagonismo y se convierten en recursos de traducción en sentido amplio. En primer lugar, como es imaginable, aclaran detalles lingüísticos intraducibles, tales como los juegos de palabras o los textos en una tercera lengua (en *Jane Eyre*, por ejemplo, de las más de cien notas, una mitad traducen líneas de discurso directo en francés entre la misma Jane Eyre y la hija adoptiva del señor Rochester, Adèle); asimismo, cuando la traductora lo considera necesario, las notas ofrecen información geográfica, histórica, botánica, etc., o sobre objetos, usos y costumbres del país de la autora o de los lugares y contextos retratados en la obra. En segundo lugar, las notas orientan al lector en el universo intelectual del autor, apuntando por ejemplo a las referencias intertextuales escogidas y por esta vía a sus lecturas, gustos y conocimientos (en el caso de *Jane Eyre* las referencias son principalmente bíblicas, mitológicas, literarias, pero también musicales e iconográficas). En tercer y último lugar, la traductora dedica algunas notas, o algunas partes de algunas notas de los primeros dos tipos, a reflexiones, comentarios y recuerdos propios que parecen integrar o complementar el prólogo, cuando lo hay, o suplirlo en su ausencia. Para completar la descripción de esta compleja articulación es necesario añadir que la traductora selecciona las secuencias y los puntos en los que le parece más oportuno abrir sus notas, dejando otros sin comentar. Asimismo, como en los prólogos, la traductora se manifiesta personalmente al lector también en las notas, asumiendo la responsabilidad de las soluciones empleadas (y en algunos casos de las dudas o de los fracasos) y del estilo interpretativo adoptado, al que corresponde su percepción del estilo original que, como hemos visto en el prólogo, en *Jane Eyre* «alcanza

un resplandor inextinguible», es «único», y «casi nunca se sabe ni se puede copiar» (C. Brontë [1999] 2003: 15).

En resumidas cuentas, la función de las notas de traducción en Carmen Martín Gaité es siempre la mediación entre el lector y la obra, y sus herramientas son la interpretación, la información y la compensación. Dejando de lado la obvia utilidad de la información para que el lector tenga el más amplio acceso posible al contexto de referencia del autor, y el examen de los ejemplos ‘puros’ de compensación, cuya naturaleza es más declaradamente traductológica, aquí interesa subrayar que las notas de traducción en muchos casos explicitan el trabajo de interpretación y el punto de vista de quien lo desempeña, animando al lector a participar en condiciones de igualdad en el diálogo con la obra ya encaminado por la traductora. Esto significa que en las traducciones de Carmen Martín Gaité el aporte paratextual en su conjunto configura un espacio de comunicación directa entre el lector y la traductora²⁷, y la interposición explícita de esta última permite, en las nuevas condiciones, «acercar el contexto de creación de la obra al lector, resolviendo la ruptura que se produce por la falta de un espacio intermedio donde desarrollar la comunicación literaria» (Arroyo 2014: 59). De esta manera, la traductora otorga al lector unas herramientas interpretativas, y al mismo tiempo la libertad de interpretación. Para Carmen Martín Gaité, esta comunicación directa con el lector, y su potencial de diálogo, son condiciones imprescindibles para una adecuada traducción de la obra, por lo menos tanto como la versión correcta de palabras y oraciones. Antes de pasar a considerar las características de las notas, queda por añadir que en el inédito sobre la traducción ya citado, Carmen Martín Gaité esquematiza el proceso de traducción en cuatro etapas preliminares, de las que las tres primeras corresponden a sendas lecturas del texto según enfoques diferentes, mientras que la cuarta, «estrenar un cuaderno de limpio» (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249), parece aludir a la necesidad de poner manos a la obra con espíritu práctico y creativo al mismo tiempo²⁸.

Una somera clasificación de las poco más de cien notas a *Jane Eyre*, según sus temas principales, pone en evidencia que la mitad es de tipo lingüístico, desde la traducción de palabras y oraciones en otras lenguas hasta la presentación de alternativas de traducción o de otras aclaraciones. La otra mitad de las notas se divide en tres grupos de entidad aproximadamente igual: 1) notas de información histórica, geográfica y cultural en sentido amplio,

27 La diferencia principal entre estos paratextos y los examinados por Maria Vittoria Calvi estriba en que estos son alógrafos y aquellos autoriales originales. Sin embargo, con sus paratextos alógrafos de traducción, Carmen Martín Gaité crea un híbrido paratextual en el que el acercamiento de la traductora al lector reproduce, como hemos visto, la relación directa entre autor y receptor, desde el punto de vista declarado y privilegiado de quien ha trabajado en el texto mismo.

28 En Carmen Martín Gaité el cuaderno es el soporte simbólico, y no solo material, de la escritura y de la reflexión.

sobre mitología, música, ciencia, costumbres, etc.; 2) notas de contextualización literaria e intelectual, que reconstruyen las referencias intertextuales empleadas por la autora, señalando en particular los autores predilectos de Charlotte (y también Emily) Brontë, entre los cuales Milton y Byron la fascinaban por «sus personajes rebeldes en perpetuo desafío con el destino» (C. Brontë [1999] 2003: 200), y la importancia de las citas bíblicas: «las alusiones cultas de esta novela evidencian la afición de las hermanas Brontë a las lecturas bíblicas, así como su convicción de que sus posibles lectores se habían formado en idéntica escuela» (Brontë [1999] 2003: 97)²⁹; y 3) notas de tema variado que podemos clasificar como comentarios interpretativos. Forman parte de este último grupo los elementos paratextuales más interesantes y originales redactados para la traducción de la novela, y por lo tanto merece la pena profundizar su análisis.

Empezando por las intervenciones más sencillas se pueden señalar dos notas explicativas en la primera de las cuales Carmen Martín Gaité describe el Leviatán bíblico y proporciona sus significados simbólicos y psicoanalíticos (C. Brontë [1999] 2003: 224)³⁰, mientras que en la segunda apunta a una referencia intratextual recordando al lector el episodio aludido, que es un sueño (C. Brontë [1999] 2003: 633). En ambos casos, la traductora subraya con las notas unos puntos del texto sobre los que quiere atraer la atención del lector, y en concreto dos ejemplos de la presencia de lo mágico (sueño, mito, imaginación, etc.) en toda percepción de la realidad.

Otra referencia intratextual y ‘mágica’ a la que la traductora dedica dos notas, es la recurrencia en tres pasajes del libro de la imagen de los fuegos fatuos. En la primera nota, Carmen Martín Gaité se limita a traducir el nombre latino del fenómeno «de la luz errante que a veces creía verse sobre los pantanos», comentando su uso metafórico en «toda la literatura romántica» y su precedente ocurrencia (C. Brontë [1999] 2003: 252); en la segunda, por el contrario, la traductora cambia completamente el tono de la descripción del fenómeno y de su valoración literaria (C. Brontë [1999] 2003: 500): «llama errante que a veces se ve en lugares pantanosos y que atrae de forma sobrenatural a los seres extraviados. En el folklore y literatura gallegos también se hace frecuente alusión a este fulgor inquietante atribuido a almas en pena». Aquí, la traductora relaciona la sugestión sobrenatural del fenómeno

29 También en el prólogo, Carmen Martín Gaité se ocupa de los gustos literarios de Charlotte Brontë, pero en un contexto argumentativo en el que tiende a destacar otros detalles: «La bibliografía sobre *Jane Eyre* [...] se ha orientado más hacia las influencias que Charlotte Brontë pudo recibir (los cuentos de hadas, la novela gótica, Lord Byron, etcétera) que hacia la evidente fascinación que su novela más leída ejerció en escritoras posteriores a ella» (Brontë [1999] 2003: 13-14).

30 Según la traductora el Leviatán evoca «las fuerzas misteriosas de lo inconsciente y simboliza el caos».

con el folklore y con la literatura gallegos, que ella bien conocía, proporcionando al lector español un ejemplo de mediación intercultural.

En otra nota Carmen Martín Gaité apunta al tema de los apellidos, o sea de los nombres de parentesco que tanta importancia tienen en la antropología cultural, ofreciendo al lector un rápido recorrido entre los usos de diferentes países: «El apellido de la madre va antepuesto al del padre, práctica no infrecuente entre los anglosajones y absolutamente admitida en los países de habla portuguesa» (C. Brontë [1999] 2003: 575). Esta nota aclara un detalle que el lector español podría no entender, pero es también cierto que, mientras traduce *Jane Eyre*, Carmen Martín Gaité está dedicándose a la escritura de la novela *Los parentescos* (LP 2001), que dejará inconclusa y en cuyos primeros capítulos el niño protagonista intenta enterarse de las complejas relaciones familiares preguntando a toda nueva persona que conoce: «¿Eres algo mío?» (LP-OC II [2001] 2009: 1353-1351).

En otro punto del texto la traductora saca a lucir al mismísimo Cervantes para que el lector español perdone las incongruencias que pueda detectar en el texto de Charlotte Brontë: «Aquí, como en otros pasajes de la novela, Charlotte Brontë se embarulla un poco con las horas y parece olvidarse de que ha dicho que era por la mañana. Son contradicciones frecuentes incluso en escritores de gran talla, como Cervantes mismo» (C. Brontë [1999] 2003: 176). La voluntad de mediación de Carmen Martín Gaité traductora es evidente en la lealtad absoluta hacia el lector (al que señala hasta los pequeños fallos de la autora) y hacia la autora misma (cuyo valor considera que no se pueda medir a través de aquellos fallos). La referencia a Cervantes tiene el objetivo de realzar a la escritora inglesa a los ojos de los lectores españoles, y el mismo objetivo es alcanzado de manera diferente en el cuerpo del texto, donde Carmen Martín Gaité se toma la libertad de modificar la letra de una canción inventada por la autora, no sin explicar sus razones en una nota: «Por primera vez, en toda mi versión al castellano, me he permitido licencias que incluso traicionan un poco el sentido; en primer lugar para hacer más fluida la rima y además porque el poema de Charlotte Brontë no resplandece precisamente por su calidad ni está a la altura de su prosa» (C. Brontë [1999] 2003: 414). La traductora aprovecha una ocasión en la que critica la poesía de Charlotte Brontë para alabar una vez más su prosa. La nota resulta particularmente interesante porque es una de las escasas autorrepresentaciones de Carmen Martín Gaité empeñada concretamente en la tarea traductora, con sus escollos, y porque contiene una alusión implícita a su teoría de la traducción. El uso del verbo ‘trahicionar’ en relación con el sentido del texto, la preocupación por la fluidez de la rima, y sobre todo la voluntad de elaborar en la versión del inserto poético un nivel estilístico a la altura de la prosa de la autora, que la autora misma no alcanza, nos dicen mucho sobre sus prioridades y su respeto hacia los escritores traducidos. Hacia los lectores, por otro lado, manifiesta su atención señalando

claramente el cómo y el por qué de sus intervenciones, de sus dificultades y de sus dudas, y su valoración general de la obra o de unos pasajes específicos, así otorgándoles toda la información y los recursos para que puedan, si quieren, considerar por su cuenta las diferentes cuestiones.

La voluntad de Carmen Martín Gaité de compartir pistas críticas o de interpretación con los lectores vuelve a aflorar en dos notas puestas a distancia de más de doscientas páginas la una de la otra, en las que traza un perfil de la doble moral victoriana y puritana que las hermanas Brontë compartían aun describiendo sus aberraciones. Ambas notas toman como pretexto la referencia a algún texto religioso; en la primera se trata de la Biblia, sin mayor especificación: «En toda esta frase, de resonancias claramente bíblicas, queda patente el horror al pecado de adulterio que se respiraba en la época de Charlotte Brontë, y que ella misma comparte» (C. Brontë [1999] 2003: 454). En la segunda nota, la referencia intertextual se dirige a otro conocidísimo texto del siglo XVII: «*The Pilgrim's Progress* (1678), de John Bunyam. Se trata de unos de los libros más leídos en Inglaterra durante centurias, y expresa una visión decididamente puritana como forma de comportamiento». Pero lo interesante es como prosigue la nota: «En los párrafos que siguen Charlotte Brontë parece aprobar esa noción, ya latente en otras opiniones anteriores sobre su primo» (C. Brontë [1999] 2003: 670). En realidad, el primo es St. John Rivers, o sea un personaje de la novela en relación de parentela con Jane Eyre, y no con Charlotte Brontë. Este pequeño error de la traductora, ejemplo de prosopopeya involuntaria, apunta a la identificación de la autora con su personaje, o sea con su escritura, que Carmen Martín Gaité había señalado en otro punto de la novela, como veremos un poco más adelante³¹. Por otra parte, estas dos notas, situadas estratégicamente en un momento culminante de la narración y al final de la novela³², parecen rematar para uso del lector las reflexiones del prólogo sobre la diferencia entre la obra maestra de Charlotte Brontë y las novelas rosa, a pesar del parecido argumental que puedan tener. En *Jane Eyre* el conflicto entre la moral de la época y las ansias incipientes de realización personal de las mujeres no se plantea de forma maniquea, ni se resuelve gracias a una racha de buena suerte, a pesar del casi completo *happy end* final, sino por la terca voluntad de Jane Eyre de conservar independencia e dignidad hasta en la vorágine de sus pasiones.

La última nota de traducción de la que se da cuenta es quizás la de mayor fuerza interpretativa, y Carmen Martín Gaité la presenta directamente como comentario suyo, sin aducir pretextos explicativos o de otro tipo, en relación

31 Cabe recordar otro caso de prosopopeya al revez, el conocidísimo «Madame Bovary, c'est moi!» de Gustave Flaubert, cuya autenticidad literaria Carmen Martín Gaité seguramente reconocía, a pesar de la falta de atendibilidad de la cita.

32 La primera nota se encuentra en las páginas que cuentan el dolor de Jane Eyre cuando descubre que la 'loca del ático' es la mujer de Rochester; la segunda, en la penúltima página del libro, comenta el destino de St. John Rivers, religioso y primo de Jane Eyre, que sin quererla le ofrece el matrimonio y una vida de sacrificios en las misiones de la India.

con un pasaje en el que la protagonista se oculta detrás de una cortina, para mirar desde una ventana sin ser vista: «En esta frase aparentemente banal, se retrata no sólo Jane Eyre como personaje de ficción, sino que también se desvela uno de los credos literarios de la propia Charlotte Brontë; observadora encarnizada “entre visillos”» (C. Brontë [1999] 2003: 259, nota 3). En estas tres líneas, Carmen Martín Gaité vuelve a identificar a Jane Eyre con su autora, pero esta vez en la dimensión metaliteraria de la calidad de la mirada y de la escritura femenina, y además, por medio de la referencia entre comillas al título de su primera novela, declara su propia identificación con aquella mirada. No es cuestión, nunca lo es en Carmen Martín Gaité, de alabar o defender la calidad de la propia escritura, ni mucho menos de hacerlo aproximándose al «resplandor» de otra autora, sino de encontrar, o mejor dicho crear, un terreno de diálogo con los lectores, invitándolos y acompañándolos en la percepción de los aspectos metaliterarios de la obra. Pero, sobre todo, con esta nota Carmen Martín Gaité sitúa la obra misma en la época y en el sistema literario de llegada, o sea en aquel «lo que uno ve y desde donde lo ve» (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249)³³, que para ella, siempre reacia a los tecnicismos y al argot lingüístico-literario, define al mismo tiempo el objeto de la escritura y el de la traducción.

La calidad y las particularidades de la traducción de *Jane Eyre*, la penúltima realizada por Carmen Martín Gaité, son sin duda el fruto de su «identidad en simbiosis con la literatura» (Calvi 2018: 222), y demuestran una seguridad de medios y motivaciones que no se amilana en falsas modestias. En algunas de sus últimas entrevistas, y en el prólogo a la novela, la escritora menciona su actividad traductora, en particular la traducción de *Jane Eyre*, como faceta de su actividad literaria³⁴. El III Premio de Traducción Ángel Crespo, que le fue otorgado póstumo en el año 2000, pocos meses después de su muerte, no hace más que reconocer tal estado de cosas en las motivaciones del jurado, que se lo concedió «por su extraordinaria calidad,

33 La cita está extraída del inédito sobre la traducción.

34 Señalamos dos en particular. La primera es del 5 de julio de 1998 con Amaia Uriz, publicada en la revista *Iguazú*, en la que Carmen Martín Gaité así se expresa sobre la traducción de *Jane Eyre*: «Tengo la suerte de no vivir del oficio de traductor, por lo que puedo elegir qué hacer. Es un privilegio, claro, porque al traducir me tomo todo el tiempo que necesito. Ahora estoy con Jane Eyre. ¡Es increíble lo de esas mujeres! Las tres hermanas Brontë, que teniendo sólo las enseñanzas de un padre autoritario y viviendo con un hermano algo loco, fueran capaces de sacar de ese encierro esa agudeza de percepción para poder volar. Es otra demostración de que la literatura no es sólo la realidad, la literatura es volar sobre la realidad para verla mejor». En la segunda entrevista, que remonta a 1999 pero ha sido publicada por *El Cultural* el 22 de julio de 2010, con firma de Blanca Berasátegui, la periodista cita entre comillas la actitud declarada de Carmen Martín Gaité hacia sus lectores, «“Yo pienso mucho en el que me va a leer, soy muy considerada con él, que bastante favor me hace leyéndome”», y concluye explicando que «Carmen Martín Gaité da estos días las últimas puntadas a *Jane Eyre*, “que nunca creí que era tan buena novela”. [...] Ha traducido *Madame Bovary* y *Cumbres borrascosas*, se ha metido en la piel de Virginia Wolf, de Natalia Ginzburg... “Casi todo lo que traduzco son obras de mujeres”».

fruto de un conocimiento profundo del original y de la utilización, con gusto evidente, de la lengua de llegada»³⁵.

Es cierto que, de estas motivaciones que no llegó a escuchar, Carmen Martín Gaité habría apreciado más que todo la parte sobre su gusto evidente en el manejo de la lengua, ya que esta fue siempre una de las razones principales esgrimidas para su afición a la escritura, y su receta para que a los demás también les gustasen sus trabajos. Y el público, por lo que se puede sacar de algunos foros y bitácoras sobre traducción y literatura, aprecia y comparte justamente el placer de escribir (de leer y de entender) que su escritura desprende hasta en las traducciones, de las que la más citada es *Jane Eyre* a pesar de los juicios divergentes sobre la novela en sí misma, o de los 'errores' de traducción (o más bien de interpretación) que puedan haberse colado en una tarea de tal empeño. De hecho, en foros y bitácoras se encuentran opiniones interesantes de lectores que intentan valorar y calificar el estilo de traducción de la escritora. En el hilo sobre traductores abierto en un foro dedicado a Jane Austen, por ejemplo³⁶, la autora de la entrada así comenta la traducción de Carmen Martín Gaité: «Es una traducción magnífica. Se nota que es el trabajo de una gran escritora. Cuida con mimo los detalles, las aclaraciones. Es comprensible que su trabajo recibiera el premio Ángel Crespo de traducción en 2000». En otras bitácoras se comparan las versiones de diferentes traductores del *incipit* y de otros fragmentos de *Jane Eyre*, y el trabajo de Carmen Martín Gaité es siempre el mejor evaluado, aun cuando los blogueros señalan diferencias formales con el original inglés³⁷. Lo que los lectores destacan e intentan explicar, cada cual según su capacidad argumentativa y su cultura, es el estilo eficaz y expresivo de la traducción, de corte modernizante (o no arcaizante), que algunos llegan a valorar más de la obra en lengua original, como se ve en esta entrada de un bloguero: «Traducción de una escritora de prestigio. La más plástica, literaria y rica en matices de todas. Tanto que podríamos preguntarnos si no es más una recreación que una traducción, o si se oye más a Carmen Martín Gaité que a la propia Jane Eyre. A mí cada adjetivo me parece un acierto, aunque reconozco que algunas expresiones son un tanto coloquiales en comparación con el original. Cuestión de gustos. Pero sepan que ganó un premio en el año 2000». A lo que otro lector contesta: «Encuentro la de Carmen Martín Gaité la más literaria y menos rígida con diferencia. Mi nivel de inglés es ridículo con lo que no sé decirte a ciencia cierta si es rigurosa o no. Pero está claro que es la que tiene más matices y es la más expresiva»; y el intercambio se cierra con este comentario del bloguero: «Sí,

35 La cita está extraída de un artículo sin firmar de la página cultural de *El País* del 16 de noviembre del 2000, o sea del día sucesivo a la premiación.

36 Disponible en: <http://janeausten.mforos.com/1328140/10295198-traductores/> [fecha de consulta: 17/8/2017].

37 Véanse, por ejemplo, estos enlaces: <http://www.book-eater.net/2016/04/jane-eyre-cual-es-la-mejor-traducion.html> y <https://eyrelibrary.wordpress.com/2016/12/15/que-traducion-de-jane-eyre-es-la-mejor/> [fecha de consulta de ambos: 17/8/2017].

hay una diferencia considerable. No sé si incluso mejora el original. Tendría que decírnoslo alguien bilingüe»³⁸. Las mismas observaciones aparecen en otro foro, con un matiz un poco diferente: «Respecto del estilo, mantengo mis reservas. Y es que, al final, no sabemos si las excelencias formales de la versión de Carmen Martín Gaité son de la autora o de la traductora, o en qué medida lo son de una u otra. Hay casos célebres (vg: la poesía de Edgar Allan Poe traducida por Mallarmé al francés) en que la obra del traductor mejora el original, aunque lo normal es lo contrario»³⁹.

Lo que todos los lectores destacan es la creación de un estilo original que consigue hacerles apreciar la obra, y esto es exactamente lo que Carmen Martín Gaité buscaba con su traducción, como escribió en una línea del prólogo ya citada: «Se copian las peripecias. Casi nunca se sabe ni se puede copiar un estilo. Y el de Charlotte Brontë es único» (C. Brontë [1999] 2003: 14). Un estilo único no se copia, se recrea, y si el objetivo de la traducción de un 'clásico' es que se lea con gusto y se le entienda, las expresiones coloquiales y actuales de que dan fe los comentarios de los lectores parecen haberlo alcanzado con creces en el caso de *Jane Eyre*, como la misma Carmen Martín Gaité, en la última frase del prólogo, deseaba a su traducción: «Espero que haya valido la pena» (C. Brontë [1999] 2003: 15).

5.6. TEXTO SOBRE TEXTO: LAS CARTAS PORTUGUESAS

La última traducción de Carmen Martín Gaité, las *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*, de Gabriel Joseph de Lavergne, conde de Guilleragues⁴⁰, fue publicada en el año 2000 por Círculo de Lectores de Barcelona, y fue realizada entre 1999 y los primeros meses del año 2000⁴¹, antes de que la escritora se pusiese enferma, lo que confirma la contemporaneidad entre la labor traductora y el proceso de escritura de la novela que dejará inconclusa, *Los parentescos*.

Es inútil buscar parecidos formales y de argumento entre las dos obras, que además son muy distantes como género y época; sin embargo, en ambas los protagonistas (un niño y una mujer rechazada) se empeñan en un diálogo en búsqueda de interlocutor, o sea en un monólogo, desde una visión del mundo filtrada por los sentimientos, las percepciones y las imagi-

³⁸ El intercambio completo se encuentra en: <http://unbrilloensordecedor.blogspot.it/2015/12/jane-eyre-en-busca-de-la-traduccion.html> [fecha de consulta: 17/8/2017]. Casi todos los comentarios en línea aquí detallados son de finales del 2015 y del 2016, en concomitancia con la celebración de los doscientos años del nacimiento de Charlotte Brontë.

³⁹ Disponible en: <http://tertuliapuntocom.blogspot.it/2014/09/jane-eyre-charlotte-bronte.html> [fecha de consulta: 17/8/2017].

⁴⁰ Carmen Martín Gaité habla de vizconde, pero los textos de Guilleragues en la Biblioteca Nacional llevan el francés «comte de».

⁴¹ Aunque la fecha del prólogo, diciembre 1999, hace pensar que el trabajo fuese ya concluido a finales de 1999.

naciones de su propio mundo interior. En la novela, Carmen Martín Gaité deja que el niño mismo explique su duradera afasia:

Ya pensaba mucho, pero hablar casi nada, porque me llevaba demasiado tiempo estar atento a entender. Me había especializado en espiar la cara de la gente según habla, porque si no, no pillas nada, aunque hay que hacerlo sin que se note. La asignatura más difícil eran los parentescos. (LP-OC II [2001] 2009: 1357)

Y en el prólogo a las *Cartas de la monja portuguesa* la traductora afirma que la obra «entregaba la llave de un reino secreto: el de los corazones más atormentados por ellos mismos que por el objeto de su pasión» (Guilleragues 2000: 14), y remata este juicio con una cita extraída de las cartas mismas: «“Escribo más para mí que para ti”, llega a decir la autora ficticia de estas cartas. Con lo cual está reconociendo que es ella quien se nutre de su propia pasión y se complace en fomentarla» (Guilleragues 2000: 31).

O quizás el aporte de esta traducción sea otro, ya que la historia complicada de la autenticidad del texto, y de su autoría, permite a la escritora reanudar las reflexiones sobre temas literarios que desde siempre la apasionan por su contigüidad con el misterio de la vida y de la conciencia, primero entre todos el dilema entre la verdad y la realidad, o entre el sujeto y su entorno social y cultural. En este sentido, el prólogo a las *Cartas de la monja portuguesa* es un inventario de la trastienda intelectual desde la que se cría, y se crea, «la mirada inocente» de la narración, como titula significativamente Elide Pittarello el apartado dedicado a *Los parentescos* en su prólogo al segundo volumen de las *Obras completas*⁴², comentando en su presentación de la novela el particular enfoque de la escritora:

Volviendo a Sócrates y Platón, si la sabiduría consiste en hacer un uso apropiado de lo que se conoce y lo que se ignora, representar nuestra época a través de las memorias de un adolescente, como sucede en *Los parentescos*, significa poner en tela de juicio el poder de una razón que, en lugar de servir a la verdad, llega a distorsionarla. (Pittarello 2009: 42)

Se trata, pues, de seguir explorando aquellas «brechas en la costumbre» que Carmen Martín Gaité había abordado en relación a los argumentos de la literatura fantástica (y de toda literatura), y que ahora surgen, para el lector, en la mirada subjetiva, inocente y casi pre-cultural⁴³, del niño de *Los*

42 El prólogo, titulado «Las últimas novelas de Carmen Martín Gaité», se encuentra en Carmen Martín Gaité (ed. José Teruel), *Obras completas* II. *Novelas* II (1979-2000), Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona 2009, págs. 9-45. El apartado «La mirada inocente: “Los parentescos”» se encuentra en las páginas 40-45 del volumen.

43 No es esta la sede para profundizar sobre los aportes de la antropología, además del

parentescos, y en aquella de la mujer de las *Cartas protuguesas* totalmente absorta en su drama interior y privado, igualmente subjetiva y casi a-cultural⁴⁴, es decir en dos perspectivas periféricas y descentradas con respecto a la razón egemónica que que distorsiona la «verdad».

Pero, ¿qué pasa si la mujer y su drama interior resultan, después de siglos de crearlos auténticos, ficticios, y, por más señas, inventados por un hombre?

Sobre esta pregunta Carmen Martín Gaité construye todo el prólogo a su última traducción, considerando como siempre, y en este caso aún más, que no tiene sentido resumir un texto cuyo argumento es prácticamente ausente y cuya calidad reside en un estilo, en un punto de vista, en un discurso, que el resumen puede solo banalizar⁴⁵. Asimismo, las *Cartas portuguesas* (abreviación del título que emplea la misma Carmen Martín Gaité) son un verdadero monumento literario, un clásico sobre el que se han vertido ríos de tinta y del que desde la primera, de 1669, hasta 1800, «se contabilizan noventa ediciones [...] entre las aparecidas en francés, italiano, inglés y alemán» (Guilleragues 2000: 17), por lo que la traductora, después de haberse documentado impecablemente, como atestiguan las dos páginas de referencias bibliográficas, apunta su reflexión hacia dos temas entrelazados que la tocan muy de cerca: la dialéctica entre ‘verdad’ y realidad, tan importante en cualquier ficción narrativa, y la calidad del discurso femenino.

El texto se desarrolla inicialmente sobre el tema de la autenticidad de las cartas, siguiendo pautas análogas a las de otros prólogos precedentes, o sea reconstruyendo la semblanza del autor y sus relaciones con el tiempo histórico y las tendencias literarias coevas, para después poner de relieve, desde el punto de vista actual de la misma prologuista, en primera persona, los elementos que considera más estimulantes. En realidad, puesto que las cartas se creyeron auténticas hasta 1968⁴⁶, las ‘semblanzas’ llegan a ser cua-

psicoanálisis, a la escritura de Carmen Martín Gaité. Baste notar su constante atención a detalles lingüísticos y materiales que permiten detectar la superposición de la cultura en sentido amplio, como interpretación del mundo más o menos compartida, a los impulsos ciegos, a los miedos y a la creatividad irreplicable del sujeto. José Teruel reconoce en «las relaciones de pertenencia o los parentescos» un tema «que atraviesa toda la obra de Martín Gaité», y añade, como «otra fuente no advertida de su taller literario, *Las estructuras elementales del parentesco* de Claude Lévi-Strauss», encontrado fotocopiado entre los fondos de su archivo (Teruel 2009: 51).

44 Por lo menos a los ojos de los contemporáneos «acostumbrados al artificio» del Barroco y a sus «frivolidades galantes», aquí sustituidas por «un estilo más balbuciente y espontáneo» y por «la exaltación del amor crecido ante el obstáculo, en esa identificación del placer con el sufrimiento, precursora del estilo romántico» (Guilleragues 2000: 22 y 29).

45 En un fragmento de *El cuento de nunca acabar* titulado «Resúmenes» la escritora así explica esta aversión: «una historia que se abrevia en detrimento de su propio proceso, a expensas de sus matices realmente significativos, aunque se entienda más pronto, se entiende mal. Y además no deja rastro, es como si no hubiera pasado. Lo que pasa es el lenguaje, la aventura del lenguaje» (CNA-OC v [1983] 2016: 507).

46 Carmen Martín Gaité da cuenta del hallazgo en 1926 «de un documento irrefutable que yacía en la Biblioteca Nacional de París, donde se asegura que el 17 de noviembre de 1668 se presentó una licencia del rey para publicar el libro de *Les Valantines, Lettres portugaises, Épigrammes et Madrigaux*, del que es autor Guilleragues» (Guilleragues 2000: 24-25), pero

tro: la primera es la del texto, presentado por el abate Huet en una tertulia en el salón de Madame de Sevigné, con toda su estela de misterio sobre la identidad de la autora y del destinatario; la segunda y la tercera, mucho más borrosas por falta de detalles, son las de Mariana Alcoforado y de Noël Bouton de Chamilly, es decir, las de las dos personas ‘reales’ en las que se quiso identificar posteriormente la autora y el destinatario de las cartas. Sin embargo, estas dos personas reales tienen desde el principio todas las características de los personajes de novela en los que los convertirá el escepticismo de algunos, la fascinación de otros y por fin la descubierta en el siglo xx de su carácter ficticio. Por último, la semblanza del ‘verdadero’ autor, Gabriel Joseph de Lavergne, conde o vizconde de Guilleragues, campeón de arribismo y mediocridad literaria, solo sirve a introducir la pregunta que todo lector se hace llegado a este punto del prólogo: «¿Daba la talla este personaje frívolo, oportunista y mundano para introducirse en el corazón de una mujer desesperada y fingir los arrebatos pasionales a que dio pie el abandono de su ingrato seductor?» (Guilleragues 2000: 28).

Hay que notar, en primer término, que la única autenticidad que se da por supuesta en todo el prólogo es la del discurso interno de las cartas. De quienquiera que fuese la pluma que las escribió, para Carmen Martín Gaité las cartas son ‘verdaderas’, acorde con lo expuesto en el capítulo diecinueve, el último numerado, del *Cuento de nunca acabar*:

La verdad narrativa o poética toma su harina de un costal bien diferente de aquel donde se guarda la que sirve para amasar los criterios de credibilidad comúnmente admitidos para enjuiciar como falso o verdadero lo que se desarrolla en el ámbito de la vida real. [...] las únicas leyes que valen [...] hay que irlas a buscar [...] dentro del texto plasmado como tal [...] que nos impone su evidencia incontestable en gracia a una elaboración literaria acertada y convincente. Lo que está bien contado es verdad, y lo que está mal contado es mentira: no hay más regla que ésa para aceptarlo o rebatirlo. (CNA-OC v [1983] 2016: 405)

El ejemplo escogido por Carmen Martín Gaité para ilustrar lo dicho es justamente el discurso amoroso, tal como se encuentra en los sonetos de Shakespeare, John Donne o Petrarca:

Al lector que se deja invadir por el conjunto de emociones y sugerencias que esas composiciones le comunican poco le importa [...] si las personas a quien iban dirigidas [...] existieron o no como

afirma que la noticia de la «superchería» se ha difundido en la segunda mitad del siglo xx a partir de un trabajo de F. Deloffre y J. Rougeot de 1968 (Guilleragues 2000: 16), lo que explica, por ejemplo, su desconocimiento de tales descubrimientos en sus años de estudiante.

tales receptores en carne y hueso del recado amoroso. Éste se erige por derecho propio en verdadero, simplemente por el hecho de conservar intacto a lo largo de los siglos el fermento para seguir conmoviendo; es decir, por haber acertado a plasmarse en aquellos términos únicos. (CNA-OC V [1983] 2016: 405-406)

Una vez que la escritura ha alcanzado la verdad literaria, poco importa quienes fueran en el mundo real el destinatario o el poeta emisor del mensaje, ni tampoco las emociones efectivamente vividas por su autor:

Lo que importa es que quien las experimentó consiguiera fijarlas, transformando en infinito su fugaz y confuso acontecer, dando rostro y figura a lo impalpable mediante el recurso a la palabra. Tal vez no fuera más que una ilusión engañosa, hija del narcisismo, lo que provocó aquel vislumbre momentáneo de convicción que invistió al poeta con los ropajes y atributos del amador perenne, le endiosó y transformó en heraldo de futuros amantes [...]. Pero, una vez formulada ésta en los términos que le otorgaron pasaporte de credibilidad, todas las consideraciones que antes pudieran haber sido eficaces para poner en tela de juicio su autenticidad en el plano de la peripecia biográfica, ya se revelarían inoperantes, en cambio, para combatir la verdad incontestable de su transcripción [...]. Y el otro [el interlocutor que la escritora imagina para el poeta], inmediatamente trasladado al reino de lo literario y súbdito de sus leyes, no tendría más opción que [...] guardar el mismo admirativo silencio con que hoy acatamos la vigencia de aquel texto, que inmortaliza y concede rango de verdad triunfante y definitiva al dudoso sentimiento que lo originó. (CNA-OC V [1983] 2016: 406-407)

Estas largas citas son necesarias para explicar la actitud de Carmen Martín Gaité en relación con el doble nivel de ficción del texto que está prologando (la ficción que supone cualquier tipo de expresión capaz de dar «rostro y figura a lo impalpable», y la ficción sobre la autoría concreta de las *Cartas de la monja portuguesa*). Por un lado, con sus múltiples ‘semblanzas’, la escritora nos pone en antecedentes sobre el contexto histórico y literario de los ‘salones’ de la época de Luis XIV, que propiciaron la publicación de la obra, sobre su fortuna editorial⁴⁷, y sobre sus posibles modelos literarios y su duradera influencia en el mundo de las letras⁴⁸; por el otro, mientras da cuenta de las polémicas so-

47 Carmen Martín Gaité alude al papel de los ‘lectores privilegiados’ de aquel período, capaces de hacer o deshacer con sus juicios la fortuna de una obra, y a las astucias de autores y editores para capturar su interés, como demuestra el caso de las *Cartas portuguesas*.

48 La escritora señala como posibles antecedentes de la obra, por diferentes razones, el *Don Juan* de Molière, de 1665, las *Reflexiones o sentencias y máximas* de La Rochefoucauld

bre la autenticidad de la obra y su proveniencia (Portugal o Francia), dejando claro a través de unas cuantas notas y referencias de corte académico que se trata de pura ficción y de un texto francés, sigue argumentando ‘como si’ la obra fuese auténtica, por ejemplo cuando dice que «una de las características de este tipo de cartas es que su ardor se crece ante el despecho y la ausencia, ante la espera desesperanzada» (Guilleragues 2000: 20), o cuando pregunta de forma retórica (a las lectoras) «¿Qué mujer realmente enamorada no ha escrito o deseado al menos escribir ‘una portuguesa’?» (Guilleragues 2000: 31). La misma actitud se confirma en la elección del título, con su mención del nombre de la presunta autora, que se diferencia igualmente del original francés, cuya traducción literal con el subtítulo sería *Cartas portuguesas traducidas del francés*, y de las otras traducciones en español posteriores a 1968 que preceden la suya⁴⁹. Pero, sobre todo, esta lectura de las cartas como si fueran auténticas adquiere un relieve particular cuando Carmen Martín Gaité llega al punto de considerarlas un ejemplo de la incipiente ‘literatura femenina’, sobre la que había vertido sus reflexiones en el ensayo literario *Desde la ventana*, que aquí acertadamente autocita en el cierre del prólogo⁵⁰:

«Sin duda que la forma epistolar —escribí en otra ocasión— ha debido ser para las mujeres la primera y más idónea de sus capacidades literarias. Con quien más me gusta hablar de las tribulaciones del alma es con el causante de esas tribulaciones, a quien se supone interesado por recibir una respuesta más florida que la del rechazo o un conciso “Amén”. Pero si desaparece o no ha existido nunca ese “tú” ideal receptor del mensaje, la necesidad de interlocución, de confidencia, lleva a inventarlo. O, dicho con otras palabras, es la búsqueda apasionada de ese “tú” el hilo conductor del discurso femenino.»

Para terminar, diré que las *Cartas portuguesas* siguen todavía hoy arrojando una piedra de emoción sobre la estancada laguna de las pasiones mediocres. (Guilleragues 2000: 32)⁵¹

La traductora interpreta la obra desde diferentes puntos de vista: subraya su impacto en el contexto literario en el que apareció, debido en buena

(1662) y, como modelo de discurso femenino muy anterior, las cartas de Eloísa a Abelardo. Entre los ‘deudores’ posteriores identifica *Berenice* de Racine, del mismo año 1669, las cartas de Madame de Sévigné a su hija y, a más de un siglo de distancia, *Les liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos, publicado en 1782.

49 Entre la definitiva atribución a Guilleragues y la versión de Carmen Martín Gaité fueron publicadas en España otras cuatro ediciones de las *Cartas portuguesas*, ninguna de las cuales cita en el título el nombre de Mariana Alcoforado.

50 Citar a Carmen Martín Gaité significa algunas veces citar también sus citas, lo que explica el uso de las comillas para diferenciar el discurso de la escritora de sus citas o autocitas, como en este caso.

51 El pasaje de *Desde la ventana* citado por Carmen Martín Gaité en el prólogo se encuentra

medida al enigma sobre la autoría que dotaba «aquel texto presentado como anónimo de un misterio cuyo encanto se habría hecho añicos con la declaración de su truco. El negocio de las *Cartas portuguesas* [...] era inseparable de la fábula de su autenticidad» (Guilleragues 2000: 16-17); añade las consideraciones críticas antes citadas sobre su papel en la evolución literaria del discurso femenino, a despecho de ser una obra escrita por un hombre, ya que los «escritores varones, con mejor o peor resultado, se han pasado la vida imitando el discurso amoroso femenino, espoleado casi siempre por la ausencia» (Guilleragues 2000: 30); y, por fin, sitúa al lector contemporáneo en un posible contexto de recepción gracias a las referencias a la carga sentimental de la obra, todavía actual y universalmente expresiva, y a sus propias lecturas del texto en tiempos diferentes:

Si la monja de Beja hubiera existido como mártir de amor (y para mí, cuando cursé Filología Románica en Salamanca a finales de los años cuarenta, aún existía)¹, habría [...] llegado a enamorarse platónicamente de este duque francés que tan intensamente comprendía sus padecimientos [se refiere a François de La Rochefoucauld, de quien ha citado un fragmento sobre el amor]. Claro que él estaba enamorado de Madame de La Fayette, lo cual demuestra que tanto la realidad como la ficción están surcadas por senderos de conjeturas imposibles. (Guilleragues 2000: 21)

Y en la nota a pie de página comenta: «Véase todavía la mención apasionada a sor Mariana en mi novela *Retahílas*».

Sin embargo, la argumentación de Carmen Martín Gaité en este prólogo parece menos ‘apasionada’ que en otras ocasiones, aunque mantiene su brillante pulso narrativo, y se fija sobre todo en los detalles que según los críticos delatan la «superchería de tal atribución» (Guilleragues 2000: 16) para después avanzar su conjetura sobre cómo pudo Guilleragues «imitar» con tanto acierto el dolor y los sentimientos de una mujer abandonada y desesperada, o sea de las «víctimas femeninas del amor», que por otra parte, a finales del siglo xvii, «se abren en la literatura un hueco inasequible [...]. Se consideraba a las mujeres más proclives a la servidumbre de una pasión, y la carta de amor –fuente de tantos aciertos literarios– tiende a convertirse en una especialidad femenina» (Guilleragues 2000: 29-30). Justamente cuando habla de un texto que expresa la pasión más desaforada, Carmen Martín Gaité recurre con más ahínco a la contextualización histórica, crítica y literaria del texto, hasta llegar a decir que el prólogo le está saliendo «más extenso de lo que había calculado» (Guilleragues 2000: 24). El resultado nos asombra por la capacidad de la escritora de sacar provecho de las relaciones que instituye entre todas las líneas de creación e investigación literaria e his-

en el volumen v de las *Obras completas*, (dv-oc v [1987] 2016: 564).

tórica a las que se ha dedicado, que se mezclan y confluyen sin solución de continuidad en una visión literaria que abarca inevitablemente lo ético y lo existencial. De hecho, en las páginas del prólogo se encuentran referencias a las culturas y literaturas gallega, portuguesa y francesa, de las que se había embebido en los años de la infancia, de la formación universitaria y, más adelante, con las investigaciones sobre Macanaz y con la tesis doctoral sobre los usos amorosos del XVIII. Asimismo, no faltan las referencias a obras y escritores de los que se había ocupado por razones de trabajo, como por ejemplo en una cita de Reiner Maria Rilke, un autor que conocía bien y del que había traducido justamente una correspondencia, las *Cartas francesas a Merline*; o en el paralelismo entre la monja portuguesa y un personaje del *Don Juan* de Molière, inspirado en el *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina que ella misma había adaptado para el teatro en 1988; y también en otro paralelismo, sobre el tema del interlocutor y de la escritura femenina, con las *cantigas de amigo*⁵², objeto de su primer proyecto doctoral abandonado, y de las que había traducido una selección a comienzo de los años '70. A estas conexiones, por así decir 'externas', se añaden las reflexiones sobre el papel de estímulo creativo de la «búsqueda de interlocutor», especialmente en el lento y accidentado acceso a la literatura de las mujeres, y sobre la verdad de la obra literaria, o mejor dicho de cualquier narración «bien contada», que había abordado a lo largo de toda su carrera literaria en obras narrativas y de ensayo o periodismo. También, y de manera especular, referencias a las *Cartas portuguesas* se encuentran en la novela *Retahíla* y en los ensayos de *Desde la ventana*⁵³, como señala la misma autora en el prólogo, dando fe de un interés constante hacia este ejemplo de literatura epistolar que posiblemente explique su decisión de traducir la obra.

Por otra parte, volviendo al tono un poco más frío de lo habitual de este prólogo, cuyo contraste con el discurso apasionado del texto prologado es evidente, sus razones pueden encontrarse justamente en la voluntad de Carmen Martín Gaité de ofrecer al lector todas las contextualizaciones y actualizaciones necesarias para acceder a la obra desde el punto de vista contemporáneo, dejando a un momento posterior a la lectura, y a otro re-

52 La referencia a las *cantigas de amigo* merece ser citada integralmente porque Carmen Martín Gaité propone estos cancioneros como otro ejemplo de discurso femenino, aunque también en este caso, como en las *Cartas portuguesas*, se trate en realidad de 'imitaciones' debidas a la pluma de varones (los subrayados son míos): «Precisamente para no salirnos del ámbito lusitano conviene recordar la lírica de los primeros trovadores galaicoportugueses que culminó con las *cantigas de amigo*, en las cuales, mediante una estructura muy sencilla, se ponen en boca de la muchacha enamorada sentimientos de queja y temor, motivados, en general, por la ausencia del amante cuyo regreso se espera sin esperanza. Y se caracterizan, como las cartas de sor Mariana, por la certeza de estar dirigidas a un interlocutor fantasma [...]. Se da por supuesto que el destinatario de la queja no va a recibirla y eso intensifica el carácter solitario de una literatura convertida en monólogo» (Guilleragues 2000: 30-31).

53 Otra referencia conjunta a las *Cartas portuguesas* y a los cancioneros galaico-portugueses se encuentra en *El cuento de nunca acabar*, en un apartado significativamente titulado «El interlocutor ausente» (CNA-OC V [1983] 2016: 496)

curso paratextual (el epílogo) la tarea de comentar lo «inefable» de la prosa de las cartas, que evidentemente quiere que se valga por sí mismo. Y, como siempre, la escritora comunica al lector sus intenciones:

se entiende que, a despecho de las dudas sobre su autenticidad que se iniciaron relativamente pronto, el vendaval del Romanticismo aventó deliberadamente tales sospechas y alzó la efigie de sor Mariana Alcoforado a las cumbres de lo inefable.

Los términos exaltados en que la evoca en 1908 Rainer Maria Rilke proporcionan un ejemplo bien significativo [sigue larga cita del texto de Rilke sobre las *Cartas portuguesas*].

Y en cuanto al entusiasmo casi fanático de doña Emilia Pardo Bazán, me ha parecido tan elocuente sobre el alcance del mito «Alcoforado» que he creído oportuno cerrar esta edición con el extenso artículo que nuestra ilustre prosista dedicó en 1889 a los amores de sor Mariana bajo el título «La Eloísa portuguesa». (Guilleragues 2000: 22-24)

O sea que Carmen Martín Gaité deja el discurso de acentos más exaltados y apasionados, influido por el «vendaval del Romanticismo», para el epílogo; y eligiendo para el epílogo el texto de otra autora, no solo lo integra de alguna manera en el propio, y en su traducción, y en general en el discurso literario femenino, sino que enseña al lector cómo su prólogo es un diálogo de múltiples facetas con el otro discurso. En efecto, los temas escogidos por Emilia Pardo Bazán se repiten en el prólogo de Carmen Martín Gaité uno por uno, y la originalidad de la salmantina reside en su capacidad de integrarlos, confutarlos o reelaborarlos, a más de un siglo de distancia, en su propio discurso sobre las *Cartas portuguesas*. El ejemplo quizás más significativo lo ofrece la conjetura de Emilia Pardo Bazán sobre cómo debieron llegar a Francia, y a la imprenta de Claude Barbin, las cartas de la monja, que ella consideraba auténticas:

Viniendo al punto en el que el cuento de tan desdichados amoríos se entreteje con la historia literaria de Portugal y de Francia, diré que a fines del siglo xvii y en todo el xviii los lectores franceses se mostraron muy golosos de cartas íntimas [...]. A esta afición de entonces [...] se debe que conservemos la correspondencia de la madre Mariana, y, por consiguiente, el recuerdo de sus faltas y sus penas. De vuelta en Francia, Noël Bouton leería a varios amigos la tiernísima correspondencia de la portuguesa, como el viajero que regresa del África Central enseña algún fetiche o algún collar de conchas, y al empezar a cundir el renombre

de las cinco cartas, surgió la idea de imprimirlas. (Pardo Bazán 1889: 84-85)⁵⁴

Por su parte, Carmen Martín Gaité, que considera autor de las cartas a Guilleragues, echa mano de la misma concatenación de acontecimientos, y reelabora narrativamente la conjetura de Emilia Pardo Bazán, para explicar lo contrario, o sea como pudo encontrar el mediocre Guilleragues modelos de discurso útiles para su obra:

La llegada a Francia de los oficiales de los tercios de Schömberg, que habían luchado victoriosamente en Portugal entre 1661 y 1668, acarrearía sin duda una serie de comentarios sobre la idiosincrasia de aquel país exaltado y un poco misterioso. La mayoría de estos soldados no volverían sin haber contraído amores con alguna nativa, y no es descabellado suponer que esos episodios –más o menos efímeros– provocasen un chaparrón epistolar a la retirada de los mercenarios camino de su país. Estas cartas, ya fueran de religiosas o de seglares, insistirían en una retahíla de celos, *saudades* y reproches; y no cabe descartar que los «Chamillys» de la época exhibieran como trofeo de su capacidad de seducción aquellas misivas ante sus amigos. Guilleragues, hombre de probado olfato literario, pudo beneficiarse de alguna de aquellas lecturas para componer el perfil de su atribulada portuguesa. Y de ahí la universalidad del acierto. (Guilleragues 2000: 29)

Sin embargo, Carmen Martín Gaité participa solo indirectamente en el otro polo del diálogo, que vierte sobre el estilo de expresión de los sentimientos y «la verdad ideal, más cierta de la historia» (Pardo Bazán 1889: 88); de hecho, su intervención se concreta en dejar la palabra, en el epílogo, a la prosista gallega y, en el prólogo, a la larga cita de Reiner Maria Rilke sobre las *Cartas portuguesas*. Asimismo, el mayor ‘espacio’ atribuido al texto de Emilia Pardo Bazán parece conectarse directamente con el hecho de que la última traducción de las *Cartas portuguesas* anterior a la de Carmen Martín Gaité, la edición de Hiperion, Madrid, de 1987⁵⁵, traducida y prologada por el poeta y traductor también salmantino Francisco Castaño, tenía como epílogo el texto de Reiner Maria Rilke del que proviene la cita de la escritora, puntualmente especificada en la nota a pie de página. Es decir, que también

54 La cita está extraída de la edición original del artículo de Emilia Pardo Bazán, «La Eloísa portuguesa», publicado en *La España moderna*, en Madrid, en junio de 1889.

55 De la que se encuentra copia en la biblioteca personal de Carmen Martín Gaité en El Boalo, catalogada por Patricia Caprile bajo la dirección de José Teruel con número de signatura 1230.1 y la anotación: «Subrayada, marcada y comentada en márgenes».

en este aspecto la estrategia paratextual de Carmen Martín Gaité amplía las referencias literarias y culturales asequibles al lector y propone una interpretación de la obra (la de Emilia Pardo Bazán) que, por ser de una escritora española y, en concreto, gallega, puede añadir unos matices de lectura más acordes al contexto cultural y literario en el que se publica la traducción. Por otra parte, la misma traductora se hace promotora del diálogo entre el texto de Reiner Maria Rilke y Emilia Pardo Bazán, mencionando ambos como ejemplos del «alcance del mito ‘Alcoforado’» (Guilleragues 2000: 23-24).

El último detalle que cabe señalar es que, a pesar del despliegue paratextual activado para la traducción de las *Cartas portuguesas* (modificación del título, prólogo, trece notas en el prólogo y epílogo, bibliografía), Carmen Martín Gaité no quiso traspasar el umbral del texto con las notas de traducción, que aquí no aparecen. Parece cierto que fue ella la que decidió proceder de esta manera, porque vimos que en *Jane Eyre*, que también tradujo para Círculo de Lectores menos de un año antes, las notas abundaban, por lo que se puede avanzar la hipótesis que su ausencia no sea una consecuencia, sino una concausa, de la compleja articulación de los otros elementos paratextuales: Carmen Martín Gaité se enfrenta a una cumbre de la literatura sentimental con la actitud de la investigadora por lo que atañe a los aspectos de contextualización, pero dejando que hable al lector directamente y sin interrupciones en su propio lenguaje, que considera universal.

Sin insistir en otros aspectos del prólogo, que no harían sino repetir conceptos y descubrimientos ya señalados, parece oportuno concluir la presentación de la última traducción de Carmen Martín Gaité volviendo a detenerse en el papel de la labor traductora en su recorrido literario e intelectual. No porque no sea evidente su alcance y su completa fusión con todos los otros aspectos de la actividad (¡y de la vida!) de la escritora, sino para apuntar al progresivo protagonismo de los paratextos en sus traducciones, cuya carga metaliteraria alcanza, además de las obras cada vez traducidas, la actitud de la escritora hacia su propia labor. Tomando como punto de partida la articulada clasificación de los paratextos realizada por Genette, que vierte principalmente sobre los paratextos producidos por el mismo autor del texto, vale la pena recordar los tres tipos de autoría identificados por el investigador francés, es decir, el paratexto «auctorial» (en español ‘auctorial’ o ‘autógrafo’), redactado por el mismo autor del texto; el paratexto «editorial» (en español ‘editorial’, con la misma carga de ambigüedad presente en el término francés), producido por la editorial a menudo con finalidades publicitarias y de promoción de ventas; y el paratexto «allograph» (en español ‘alógrafo’), redactado por una tercera persona, por ejemplo otro escritor, o el traductor (Genette [1987] 2002: 14). Sin embargo, como señala Toledano Buendía (2010), los paratextos redactados por el traductor (especialmente los prólogos y las notas de traducción), pueden considerarse ‘alógrafos’ o ‘autógrafos’ según se refieran al texto original, por ejemplo un comentario

metaliterario, o al texto traducido, por ejemplo una aclaración lingüística o alguna observación sobre el trabajo de traducción. Para evitar confusiones, en el presente trabajo se han considerado alógrafos, o ‘no autoriales’, los paratextos de Carmen Martín Gaité a sus traducciones, salvo especificar, cuando necesario, sus frecuentes intervenciones ‘autoriales’ y personales⁵⁶.

De hecho, los paratextos de las traducciones de Carmen Martín Gaité han ido configurándose como un caso particular, y de particular amplitud, en su significativa producción paratextual, que es principalmente autógrafa y relacionada con sus propias obras. El interés de los paratextos de traducción surge de la uniformidad relativa del pretexto de producción (un encargo de traducción), y del arco temporal largo que cubren. Tales condiciones han permitido apreciar las variaciones y el desarrollo de este recurso en relación general con las pautas de desarrollo paralelo de los ámbitos de estudio y de producción creativa de la escritora, dejándonos una traza de la complejidad y del alcance de las conexiones progresivas que apuntalan su «simbiosis con la literatura». Maria Vittoria Calvi, hablando del autobiografismo de Carmen Martín Gaité, ha señalado el papel de los paratextos autoriales en su diálogo con los autores:

El paratexto ofrece a Carmen Martín Gaité un lugar ideal para construir y afirmar su identidad de autora en simbiosis con la literatura [...] todo el paratexto contribuye a esta autoafirmación, también mediante el dialogismo y la intertextualidad –no olvidemos que la lectura consiste, para Carmen Martín Gaité, en un diálogo creativo con los autores. (Calvi 2018: 222)

Si los paratextos autoriales de Carmen Martín Gaité, y en ellos especialmente las notaciones intertextuales y autobiográficas, desvelan «los mecanismos, las dificultades y los avatares de la escritura» de un texto específico, como cuando «el actor hace el gesto de quitarse la máscara [...] dejando que el lector se asome a su taller» (Calvi 2018: 226), en sus paratextos de traducción (a los que se podrían añadir semblanzas y reseñas de obras y autores traducidos) se va delineando, a lo largo de los años y de los diferentes encargos, algo parecido al «cuaderno de bitácora» del que la misma Carmen Martín Gaité habla en *El cuento de nunca acabar*⁵⁷, pero aplicado a

⁵⁶ Además del texto fundamental de Gérard Genette y de su traducción al español ([1987] 2002 y 2001 respectivamente), se consideran también las contribuciones a la investigación sobre los paratextos de Susana Arroyo Redondo (2014), centrada en los prólogos autoriales de obras literarias en lengua española, y la de Carmen Toledano Buendía (2010) sobre las notas de traducción.

⁵⁷ El pasaje, del que se citan aquí algunas líneas, se encuentra al inicio de la tercera parte del ensayo, titulada «Ruptura de relaciones»: «Siempre he deplorado, al cabo de mis diferentes afanes que acabaron en el resultado de un libro nuevo [...], no haber llevado paralelamente a la labor mediante la cual se iba configurando, un diario donde se diera cuenta de su elaboración, una especie de cuaderno de bitácora para registrar la historia interna de ese texto, de las cir-

las pautas de toda su evolución intelectual y literaria en vez que a una obra en concreto. En esto, el testimonio de los paratextos tiene muchos puntos en común también con sus cuadernos⁵⁸, con la diferencia que los cuadernos cesan desde la muerte de la hija de ser el lugar de la reflexión cotidiana, con todos sus altibajos, mientras que los paratextos de traducción quedan como instantáneas de unos momentos específicos y por su acabado formal (en particular en los prólogos) permiten poner en evidencia pautas definitivas en el recorrido de la escritora. Asimismo, la producción de paratextos en las traducciones se incrementa justamente en los años 90, cuando ya los cuadernos se hacen más reticentes.

Sin embargo, en sus traducciones, Carmen Martín Gaité otorga a los paratextos la función de rematar la concepción ética y literaria de la escritura que configura su teoría implícita de la traducción. Estos temas se abordarán en el próximo capítulo. Pero antes, compartiendo por un momento la actitud de la escritora, siempre atenta al «hilo raro que [...] une a unos escritores con otros», y a los «senderos de conjeturas imposibles» que surcan la realidad como la ficción, no se puede por menos que notar que con la versión de las *Cartas portuguesas* Carmen Martín Gaité, por última vez, vuelve a sumergirse por completo en la reflexión sobre «la narración, el amor y la mentira», regalándonos otro, inesperado, capítulo de su cuento de nunca acabar.

cunstances que lo motivaron y de las que lo interrumpieron: en una palabra, de mis relaciones con él» (CNA-OC v [1983] 2016: 417).

58 Según las clasificaciones de Gérard Genette, todo «paratexto privado» que el autor dirige a sí mismo «en su diario o en otra parte» se configura como «paratexto íntimo por el hecho de su autodestinación y cualquiera que sea su tenor» (Genette [1987] 2001: 14), lo que pone sin duda en tal categoría muchas páginas de los *Cuadernos de todo*.

6.

GEOGRAFÍAS PERSONALES Y TRADUCCIÓN: UN VIAJE COMPARTIDO

La presentación de las traducciones ha permitido trazar un perfil dinámico del recorrido literario e intelectual de Carmen Martín Gaité a lo largo de su vida, o, mejor dicho, en completa coincidencia con su vida. Todos los acaecimientos biográficos, desde los más intrascendentes hasta los más dramáticos, fueron vertidos en su labor creativa como materiales de narración y reflexión, y al mismo tiempo la disciplina de la escritura fue lo que le permitió no amilanarse ante los golpes del destino. Su personalísima mezcla de creación, estudio, atención y paciencia, cualesquiera que fuesen las formas expresivas en las que se manifestaba, le proporcionó hasta en los trances más dolorosos caminos alternativos a la resignación o a la locura. Sin embargo, es necesario matizar un poco más la articulación de esta ‘simbiosis’; por ejemplo subrayando que entre los ‘acaecimientos’ de su vida, Carmen Martín Gaité contabilizaba, sin ningún lugar a dudas y de forma muy consciente, también los sueños, las lecturas y, por supuesto, la escritura misma, lo que por un lado da cuenta de su sensibilidad metaliteraria e intertextual, mientras que por el otro pone de relieve la importancia del interlocutor (real o evocado que fuese, y hasta identificado con su mismo ‘yo’), cuya irreducible alteridad constituyó la brújula para no perderse en el laberinto del solipsismo¹.

En este marco, el acto de traducir remite constantemente a la compleja maraña de experiencias primarias, es decir, a lo factual, y activa el recuerdo de los lugares, las personas, los eventos y, por supuesto, las lecturas, que la

¹ Maria Vittoria Calvi, apoyándose en los conceptos de mismidad e ipseidad de Ricoeur, explora las características de la identidad en la escritura de Carmen Martín Gaité, llegando a la conclusión de que se trata de modelos abiertos y dinámicos, centrados en las situaciones, «en los que el yo va cambiando de posición y de perspectiva» (Calvi 2012: 77).

autora pone en relación con cada lengua extranjera, en una palabra, con su geografía personal.

Si se excluye el rumano, que Carmen Martín Gaité estudió en la universidad sin viajar nunca a Rumanía², los otros cinco idiomas que conocía corresponden a sendas realidades geográficas y humanas que afloran en sus traducciones y en su escritura. Galicia, por ejemplo, la tierra de su madre, es el lugar adonde la familia iba a veranear todos los años, y la escritora misma cuenta lo que significó en su infancia y juventud:

Las temporadas pasadas ahí fueron definitivas para mi vinculación con Galicia, que siempre he considerado como mi segunda patria. Aprendí el dialecto de la región y muchas canciones populares, [...] 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, allí están mis raíces [...]. En este pueblo he situado algunas de mis narraciones como *Las ataduras* o *Retahílas*. (AP-OC v [1993] 2016: 642)

Portugal, por otro lado, en 1946, es la destinación de su primer viaje al extranjero gracias a una beca universitaria:

Portugal, tal vez por sus vinculaciones lingüísticas con Galicia, es un país que siempre me ha fascinado particularmente y me siento atraída por sus costumbres y su literatura. (AP-OC v [1993] 2016: 645)³

Francia, además de ser el destino de otro viaje de estudiante a Cannes, le hizo apreciar «el sabor auténtico de la libertad» (AP-OC v [1993] 2016: 645) y muchos escritores contemporáneos que en España no se conocían: «Sartre, Camus, Saint-Exupéry, Gide, Proust, etc.» (AP-OC v [1993] 2016: 645). Francia es también el centro de difusión dieciochesco de la Ilustración, un período y un movimiento intelectual sobre el que se concentraron las investigaciones históricas y literarias de la escritora cuando pudo por fin remediar al silencio que en sus años de estudiante, durante la dictadura, había afectado

² Y puede que sea por esto por lo que, después de las versiones juveniles, no volvió a traducir de una lengua cuya localización en su geografía personal era abstracta.

³ La Agustina de *Fragmentos de interior* es portuguesa, y su obsesión sentimental con el exmarido Diego, de quien guarda con celo y relee continuamente las cartas de amor, recuerda mucho la situación epistolar y el tema del amor rechazado de las *Cartas portuguesas*, que Carmen Martín Gaité traduciría casi un cuarto de siglo después. Asimismo, pocas líneas antes del pasaje citado, la escritora habla de sus lecturas de juventud y declara haber devorado las novelas «de un escritor portugués poco conocido, pero que a mí me apasiona: Eça de Queiroz». Entre las materializaciones literarias de esta pasión queda la traducción de la novela *La carretera de Sintra* (Eça de Queiroz y Ramalho Ortigão [1870] 1974).

a aquella época, considerada peligrosa por su efervescencia⁴.

En cambio Italia, de donde venía la madre de su marido Rafael Sánchez Ferlosio, es un lugar de lazos familiares, y al mismo tiempo de descubrimientos literarios, que se renovarán a lo largo de los años. La escritora subraya la carga afectiva implicada en el aprendizaje de esta lengua, que no estudió de manera sistemática y en contextos formales:

Después de casarnos, pasamos unos meses en Roma, en casa de los abuelos maternos de Rafael, en la Piazza de Santa Maria sopra Minerva, donde él había nacido. [...] Los abuelos de Rafael eran una gente encantadora y me encariñé mucho con ellos; la abuela Ida me enseñó a cocinar, que yo no sabía, y se pasaba las horas muertas hablando conmigo. [...] Italia se me metió muy dentro y además me puso en contacto con la literatura contemporánea del país, que me influyó mucho, sobre todo Pavese y Svevo. (AP-OC v [1993] 2016: 648)

Del inglés, a diferencia de las otras lenguas, Carmen Martín Gaité no nos cuenta exactamente las circunstancias de aprendizaje, que evidentemente no estuvieron relacionadas con ninguna experiencia personal significativa, mientras que se explaya sobre el alcance de su primer viaje americano:

Mi padre murió en octubre de 1978 y mi madre en diciembre de ese mismo año [...]. En la primavera del año siguiente a su muerte, 1979 [...] descubrí la ciudad más fascinante del mundo: New York. Había algo de despedida de un mundo y de descubrimiento de otro en aquel viaje deslumbrador e inesperado que por una parte mitigaba la herida de la reciente pérdida de mis padres y por otra la acentuaba, cuando me daba cuenta de que ya nunca podría volver a escribirles para hacerles partícipes de mis impresiones. (AP-OC v [1993] 2016: 653).

Es decir, que para Carmen Martín Gaité espacio y lengua, en sus dimensiones experienciales de 'lugar' y de interlocución, son las claves de acceso a otros mundos. Por lo que se refiere al inglés, en particular, la escritora empezó a traducir textos literarios de esta lengua solo después de su primer viaje largo a los Estados Unidos, y ya se ha visto como en Estados Unidos fue donde empezó a curarse del inmenso luto de la muerte de la hija. *Capercucita*

4 En un artículo de 1990 titulado «Homenaje a José Antonio Llardent», Carmen Martín Gaité explicaba así su interés hacia el siglo dieciocho: «Desamordazar el siglo XVIII venía a ser algo así como una transferencia oblicua del intento imposible por combatir de frente la mordaza de la censura oficial» (AP-OC v [1993] 2016: 960). Maria Vittoria Calvi ha analizado la original contribución de Carmen Martín Gaité a los estudios sobre el dieciocho español en el ensayo «Il Settecento di Carmen Martín Gaité» (Calvi 2004a).

en *Manhattan*, la novela con la que volvió a la narrativa, empieza justamente con una descripción de la isla de Manhattan, en Nueva York, donde se desarrolla luego el argumento:

La ciudad de Nueva York siempre aparece muy confusa en los atlas geográficos y al llegar se forma uno un poco de lío [...]. Se trata de una isla [Manhattan] en forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro que se llama Central Park. (CM-OC II [1990] 2009: 61)

Nueva York, como cualquier otro sitio, asumida en su dimensión geográfica abstracta (los atlas) transmite una sensación de confusión, que se convierte en algo comprensible cuando la experiencia permite establecer relaciones con sus particularidades (el jamón y el pastel de espinaca a los que se parece Manhattan). En este sentido, aunque las traducciones del inglés de Carmen Martín Gaité fueron también de autores ingleses y no solo americanos, la experiencia estadounidense fue seguramente el medio afectivo y experiencial que permitió a la escritora acercarse a otra faceta de la cultura encarnada en aquel idioma y enfrentarse creativamente, con las traducciones, a una literatura que ya conocía y apreciaba⁵.

El papel del espacio en la escritura de Carmen Martín Gaité ha sido estudiado y detallado por muchos investigadores⁶, y la misma escritora ha dejado testimonios importantes de su necesidad de definir el espacio para poder contar cualquier historia. De hecho, Carmen Martín Gaité elaboraba su ficción a partir de una imagen espacial, o mejor dicho de un lugar, cuya progresiva definición acababa por suscitar los personajes y los acaecimientos que en ello podían desarrollarse al compás de un movimiento, nunca lineal y cronológico, en el tiempo. Entre espacio y tiempo lo que para ella fue siempre concreto y asequible, experimentable y significativo, aunque solo en la imaginación, fueron los lugares, y de los lugares se sirvió para aprehender el tiempo, o mejor dicho los tiempos, con sus estancamientos, sus aceleraciones, sus retrocesos y sus fragmentaciones. En consonancia con el pensamiento de Ricoeur⁷, Carmen Martín Gaité advierte en las experiencias y las situaciones, en la relación con el otro y con el entorno, lo que organiza el *fluir* de la vida y, en última análisis, la identidad. El espacio concreto, y relacional, de estas experiencias, permite al ser humano definirse una y otra

5 Se puede recordar, también, que en Estados Unidos es donde Carmen Martín Gaité encontró el texto de la inglesa Virginia Woolf *A Room of One's Own* que tanta importancia tuvo en su reflexión literaria.

6 Tan solo hay que pensar en el título del volumen editado por José Teruel y Carmen Valcárcel, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité* (2014), y en las reflexiones, entre otras muchas, de Pittarello (1994) y Sarmati (2010 y 2014a).

7 Sobre la 'ipseidad', es decir, la situacionalidad de la identidad, que se define narrativamente y en relación de reciprocidad con el otro, véase Ricoeur 1990.

vez, y al mismo tiempo cambiar. La memoria, tan lábil y subjetiva, no es tanto la evocación de un tiempo, cuanto de una situación, de una configuración espacial atravesada por múltiples relaciones e interpretada a la luz del punto de vista actual, a su vez en continua transformación. Desde el sueño hasta la memoria, desde el tiempo de la escritura hasta el de la lectura, desde la historia hasta la narración, Carmen Martín Gaité tuvo siempre la aguda percepción de las múltiples facetas del tiempo, de sus constantes solapamientos, y de la imposibilidad de entenderlas y comunicarlas sin anclarlas a las imágenes, que son por definición signos en el espacio.

Los lugares, es decir, la reducción a medida humana del espacio, son capaces de activar en el plano de la narración y de la interlocución los *re-tentissement* de Bachelard⁸, las resonancias intersubjetivas despertadas por las cristalizaciones concretas de unos contextos de experiencia (que para Carmen Martín Gaité, como para Bachelard, se identifican sobre todo con los ambientes domésticos de la casa y con sus objetos), y de esta manera se convierten para la escritora en la brújula que le permite orientarse (y orientar al lector) en el tiempo de su vida, de sus historias y de la historia:

Lo más importante para el hombre es el sentido de la orientación. Necesita a cada momento mirar donde está, dónde pisa, conocer el inmediato terreno que lo limita para luego poder mirar alrededor, más lejos, sin perder el equilibrio. (CNA-OC V [1983] 2016: 255)

Sin embargo, esta fuerte relación de Carmen Martín Gaité con el ‘espacio’, mediada por la memoria, la interlocución, las rutinas y los objetos cotidianos que lo convierten en ‘lugar’, no es su única manera de explorar y conocer los nuevos mundos relacionados con cada lengua y con su referente ‘geográfico’, ya que también las lecturas, o mejor dicho los itinerarios de lectura, le abren otros escenarios intelectuales, la acercan a las culturas de otros lugares y repercuten en toda su obra. De la misma manera que los paisajes del atlas adquieren un perfil reconocible gracias a la relación que se llega a tener con ellos, y de las relaciones que se desarrollan ‘en’ ellos, el paisaje de la mente se va formando gracias a la relación intersubjetiva planteada por la lectura y la escritura, en la que autor y lector negocian los significados de lo que van rastreando. Los itinerarios de lectura y los recorridos intertextuales son, para Carmen Martín Gaité, sus geografías personales, otros tantos viajes hacia unos nuevos mundos que se crean en el acto mismo de explorarlos, lo que remite a la dimensión también espacial del pensamiento de la autora, ejemplificada por la cita de Antonio Machado en

⁸ Véase *Poétique de l'espace* (Bachelard 1957), que la escritora conocía y apreciaba y que Maria Vittoria Calvi ha evocado en el título de su contribución al volumen *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité* mencionado anteriormente (Calvi 2014).

el exergo de *Ritmo lento*, «Pensar es deambular de calle en calle, de calleja en callejón, hasta dar con un callejón sin salida» (RL-OC II [1963] 2008: 319). José Teruel así comenta este fragmento: «Carmen Martín Gaité consigue integrar en esta cita un ejemplo de sus geografías personales de lectora, de su concepción dialógica y creativa de la intertextualidad, y de su percepción ‘espacial’ del pensamiento» (Teruel 2015b: 389).

¿Cuál será, entonces, a la luz de todas estas consideraciones tan ‘literarias’, la postura ‘traductológica’ de Carmen Martín Gaité? ¿De qué manera su vocación literaria se convirtió, en las traducciones, en una teoría, prevalentemente implícita, capaz de apuntalarla en su quehacer?

En los siguientes apartados de este capítulo se abordará la cuestión en sus facetas generales, empezando, en el primer apartado, por lo que la escritora ha dejado escrito al respecto. Sus declaraciones, y sus silencios, contrastados con los aportes descriptivos de los *Translation Studies*, perfilan una originalidad radical de enfoque debida a la postura irreduciblemente literaria de la escritora, cuyas articulaciones generales se expresan sobre todo en los planteamientos adoptados en la traducción de diferentes géneros y en el uso de los paratextos, tratados en los apartados 2 y 3. En referencia a la traducción de poesía, aunque de forma extensible a toda actividad traductora, se han puesto en relación dialógica las declaraciones de tres literatos, el italiano Umberto Eco y los hispanohablantes Octavio Paz y José Ortega y Gasset, que han abordado el tema desde posiciones muy diferentes, pero con un lenguaje y un planteamiento más afines a los de Carmen Martín Gaité, con las reflexiones de los *Translation Studies* sobre las dificultades aparentemente insuperables de la traducción literaria. El apartado 4, sobre el tratamiento del dialecto y de las secuencias en lenguas extranjeras, propone un primer ejemplo ‘práctico’ del eclecticismo de Carmen Martín Gaité en su labor traductora y por último, en el apartado 5, se reseñan algunos ejemplos significativos, extraídos de la traducción de tres obras de Natalia Ginzburg, que componen un itinerario coherente con los «puntales» señalados por Carmen Martín Gaité en el inédito sobre la traducción: la oralidad y los diálogos, el humor, los «giros difíciles».

6.1. EL INÉDITO «SOBRE LA TRADUCCIÓN»: LA MIRADA

Carmen Martín Gaité no tenía la menor duda sobre la calidad creativa y literaria de la actividad traductora, como se ha visto hasta ahora, y posiblemente sea por esto por lo que no encontramos referencias, ni en sus lecturas ni en sus escritos, a las teorías de la traducción que, justamente en la segunda mitad del siglo xx, llegan a constituirse en un campo interdisciplinar bien definido: los *Translation Studies*. Por la misma razón, es necesario recurrir al método inductivo para trazar la teoría implícita de la traducción de Car-

men Martín Gaité, es decir, analizar sus declaraciones sobre el tema, y los ejemplos de sus estrategias de traducción para llegar a individualizar y, si fuera posible, clasificar según criterios generales sus rasgos más relevantes.

El inédito sobre la traducción, del que ya hemos hablado en anteriores capítulos, es el punto de partida para este trabajo, ya que es el único documento en el que Carmen Martín Gaité, quizás preparando una disertación dirigida a profesionales o estudiantes, pone en un cierto orden sus reflexiones sobre el tema, y elabora y profundiza lo que ya había escrito en el artículo sobre los traductores de 1978. De hecho, por muy ‘de autor’ y literarias que fuesen sus traducciones, la escritora salmantina nunca pensó que solo los escritores podían realizar esta tarea de forma excelente, e hizo una cuestión de honor, o quizás de solidaridad de gremio, señalar y alabar en sus reseñas las traducciones que le parecían buenas. La misma existencia del inédito, en el que además cita nombres y apellidos de dos traductores de sus obras, igual que en el artículo había citado nombres y apellidos de traductoras españolas que apreciaba particularmente, da fe de su convicción de que el oficio de traductor se puede aprender y enseñar, y se funda sobre un trabajo escrupuloso más que sobre una indefinida inspiración artística.

Volviendo al inédito, en las primeras líneas Carmen Martín Gaité repite literalmente el paralelo entre el oficio de escritor y el de traductor ya comentado en el apartado 2.1 de este trabajo con relación al artículo de 1978, dejando clara su concepción de la traducción como re-escritura literaria. En esto no hay nada original, en apariencia, pero la escritora se preocupa de quitar hierro al prestigio romántico que envuelve el oficio del escritor:

Resulta normal oír ensalzar –a veces, a decir la verdad, con una retórica un tanto cargante– la vocación empedernida de escritor que, despreciando otros trabajos más remunerativos, lucha por dar forma a los confusos fantasmas que se aglomeran en su cerebro, sin preocuparse demasiado del estipendio que va a recibir por esa lealtad a un quehacer cuyo alcance resulta más que discutible. (TH 2006: 192)⁹

Tal como explica un poco más adelante, el escritor «se siente pagado en no pequeña medida, por el placer recóndito de estar diciendo algo ‘suyo’ [...]; porque, si bien es verdad que nada hay nuevo bajo el sol, el escritor sabe que sus ojos lo han mirado de una manera distinta [...]: la mirada es lo nuevo» (TH 2006: 192). Se escribe pues, en última instancia, por placer, lo que con-

⁹ En esta y en algunas de las citas que siguen, el inédito reproduce literalmente el párrafo inicial del artículo «La ingrata condición del traductor: bailar con la más fea», de 1978, por lo que se extrae de *Tirando del hilo*, la recopilación en la que aparece el artículo.

lleva la responsabilidad de compartir con el lector esta mirada nueva. Y lo mismo le ocurre al traductor¹⁰:

En definitiva los problemas que plantea la traducción son bastante análogos a los que plantea la escritura: se trata de ponerse en la piel del lector y conseguir hacerle ver lo que uno ve y desde donde lo ve. (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249)

En menos de una línea, además de una declaración de poética, Carmen Martín Gaité propone su entendimiento de la traducción. El primer elemento que se desprende de sus palabras es la analogía entre escritor y traductor, y la concepción del traducir como interpretación de lo leído: «hacer ver lo que uno ve». El escritor interpreta «los confusos fantasmas que se aglomeran en su cerebro» y el traductor interpreta los igualmente confusos fantasmas que el texto original ha suscitado en su propia mente. Este concepto está perfectamente asimilado por las teorías traductológicas contemporáneas (y no solo) y lleva por un lado al problema de la ‘equivalencia’ con respecto al texto original, con todas sus ramificaciones, y por el otro a la cuestión de la ‘originalidad’ de la traducción, a su vez relacionada con el estatuto científico o creativo otorgado a la labor traductora, con la actitud de evaluación o de estudio hacia el proceso traductivo, y con la dignidad literaria reconocida al texto traducido y a su autor (el traductor).¹¹

El segundo elemento imprescindible es el «desde donde lo ve», que una vez más resume en un adverbio de lugar todo el contexto concreto, cultural, social, intertextual y personal del escritor y del traductor, recordando implícitamente que no existe traducción sin punto de vista, lo que no impide la traducción en la medida en que esta se configura como una forma dialéctica de comunicación: «Non è sempre tutto possibile, ma nemmeno tutto impossibile; forse, proiettato nel tempo, tutto è possibile» (Mounin [1965] 2002: 113)¹².

El tercer elemento, que en la formulación de Carmen Martín Gaité precede a los otros dos, es el lector, partícipe y activo en la construcción de la mirada. El tema del lector, o del interlocutor, que tanta importancia tiene en la reflexión literaria de la escritora, aquí también resulta crucial desde múl-

10 «Con la diferencia de que los riesgos y sacrificios de esta labor casi nunca son reconocidos por nadie y ofrecen bien pocas compensaciones [...]. Hasta el punto de que uno se pregunta cómo podrán existir –aunque sean pocos– traductores vocacionales» (TG 2006: 192). Carmen Martín Gaité no pierde la ocasión de estigmatizar el menor prestigio otorgado a los traductores en comparación con los escritores.

11 Véase por ejemplo el resumen de estas cuestiones en el primer capítulo de Bassnett ([1980] 1993).

12 El énfasis de Georges Mounin sobre el tiempo que lo hace todo posible se explica con su observación que los fracasos en la comunicación bilingüe pueden participar en el proceso dialéctico [o dialógico...] de mejora de la comunicación misma (Mounin [1965] 2002: 117).

tiples perspectivas como destinatario de la labor traductora y coproductor de significado.

En la definición de Carmen Martín Gaité, el lector tiene mayor relieve que el mismo autor original, no porque sea más ‘importante’, sino porque sus expectativas anclan al traductor a la obra original que el lector quiere «ver» aun sin conocer la lengua en la que ha sido escrita.

Las soluciones expresivas y la interpretación del traductor podrán ser muy diferentes de las del original y de las de otros traductores, por lo que el texto será ‘original’ como el del que proviene, pero la expectativa del lector impone al traductor tomar como referencia la lectura, ‘su’ lectura, del texto por traducir.

En este sentido la presencia del lector induce la mediación del traductor, que no puede limitarse a entablar un diálogo con el autor, o a seguir ciegamente sus propios impulsos expresivos, porque tiene el compromiso de «hacer ver» la obra al lector, incluyéndolo en el flujo comunicativo. Asimismo, para Carmen Martín Gaité, el traductor puede no ser un escritor, pero no puede no ser un lector atento y competente¹³, como se desprende de su división en cuatro etapas de la actividad de traducción:

Etapas

- 1° Leer el texto en el idioma original y empaparse de él, olvidando que se va a traducir.
- 2° Anotar las palabras difíciles en una segunda revisión.
- 3° Leerlo ya de corrido con ojos de traductor y apuntar diversas opciones para resolver los giros difíciles.
- 4° Estrenar un cuaderno de limpio. (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249)

De las cuatro etapas, tres consisten en leer, y en la primera la escritora hasta aconseja olvidarse de la finalidad práctica para la que se lee, es decir, la traducción, mientras que en la tercera, una vez asimilado e interpretado

¹³ Las reflexiones de Carmen Martín Gaité sobre la lectura son incontables. Aquí se reproduce solo un párrafo de su texto «The Virtues of Reading» (vr 1989), redactado para Marcia L. Welles, que lo tradujo al inglés y lo hizo publicar en *Publications of the Modern Language Association of America*. El interés del fragmento reside en el énfasis sobre el papel activo del lector y sobre la calidad experiencial y al mismo tiempo existencial de la lectura, sin olvidar el valor de la construcción de competencias lectoras: «Fruitful reading is never passive, nor can readers, without contributing their due bounty, simply await the arrival of spectacular results. To develop a taste for reading from an early age, one has to have experienced some boredom first. Then the encounter with a book fills that lack, stirring and inciting the imagination. That encounter is like meeting a friend: the conquest of intimacy is not explosive and instantaneous but slow – it tests our ability to understand and interpret what is offered, revealing to us our own identity in contrast to the other» (vr 1989: 349)

el texto, la última lectura antes de ponerse manos a la obra requiere adoptar una ulterior perspectiva, esto es, leer ya «con ojos de traductor».

En este texto inédito, Carmen Martín Gaité no aborda los detalles, como por ejemplo las diferentes técnicas que se pueden aplicar a los casos específicos, y prefiere centrarse, por un lado, sobre los recursos generales de los que puede echar mano el traductor, como los conocimientos filológicos, y por el otro, sobre la características del resultado final del trabajo, en una óptica comunicativa que toma en consideración a los destinatarios¹⁴. El primer requisito del metatexto es su aceptabilidad en la lengua de llegada, lo que impone una mayor competencia en esta que en la lengua del original:

En general creo que es mejor ser totalmente experto en el idioma al que se vierte el texto que aquel en que está escrito, y de hecho la repugnancia que nos invade al leer una mala traducción se concreta en comentarios como: «¡Pero esto no suena a castellano!» (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249)

De esta misma actitud *target oriented* derivan también otras consecuencias:

Por ejemplo es más perdonable la imprecisión en un paisaje ‘de relleno’ por mucho que adorne la prosa, que en un lugar o decoración que va a albergar determinados movimientos del personaje, [...] cuya descripción va a ser fundamental para la trama (escena de los comicios de Madame Bovary). Dos puntales importantes me parecen el humor y los diálogos, cuyo traslado tiene que encontrar la diana apropiada en nuestro idioma (escenas de amor de Madame Bovary y entendimiento del ‘humor serio’ de Natalia Ginzburg). (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249)

La diferencia entre estas reflexiones y las formulaciones teóricas de las principales corrientes de los *Translation studies* salta a la vista, no tanto por el estilo de exposición, sino por la discrepancia temática. Siguiendo lo que Carmen Martín Gaité ‘dice’, se podría deducir que la escritora se preocupa de la aceptabilidad más que de la adecuación del metatexto, según las distinciones introducidas por Gideon Toury (1980), y que su trabajo es decididamente *target-oriented*. De la misma manera, su atención a que los textos tra-

¹⁴ Hurtado Albir, describiendo el modelo «holístico» de la competencia traductora, habla de la «subcompetencia estratégica» como de su aspecto más importante, ya que sirve para «1) planificar el proceso y elaborar el proceso traductor (elección del método más adecuado); 2) evaluar el proceso y los resultados parciales obtenidos en función del objetivo final perseguido; 3) activar las diferentes subcompetencias y compensar deficiencias en ellas; 4) identificar problemas de traducción y aplicar los procedimientos para su resolución» (Hurtado Albir [2001] 2017: 396). Es evidente que esta «subcompetencia estratégica» desempeña demasiadas funciones para resultar bien definida, sin embargo se acerca mucho al método ecléctico y orientado al resultado empleado por Carmen Martín Gaité.

ducidos «suenen a castellano» o encuentren «la diana apropiada en nuestro idioma» sugiere una tendencia a la domesticación más que a la extranjerización, lo que lleva por un lado a la concepción de Friedrich Schleiermacher y Lawrence Venuti de una traducción etnocéntrica que acerca el autor al lector (Venuti 1995) y por el otro a la idea de una función conservadora de la traducción en la dinámica de los ‘gustos’ y de los ‘cánones’ en el campo o polisistema literario (Bourdieu 1979, 1992; Even-Zohar 1978). Asimismo, el problema de la equivalencia parece abordado desde el punto de vista de la equivalencia dinámica de Eugene Nida ([1964 y 1969] 2012), o según los posteriores enfoques comunicativo de Peter Newmark (1981) y de la finalidad o ‘escopo’ de la traducción de Hans Vermeer y Katharina Reiß (1984). Sin embargo, estas clasificaciones, indispensables para ‘traducir’ en un lenguaje disciplinar más o menos compartido las declaraciones de Carmen Martín Gaité, producen una sensación de desfase, porque los temas que le interesan a ella son muy diferentes, las perspectivas y las referencias intelectuales también y, por último, porque gran parte de su teoría implícita de la traducción se encuentra más bien en lo que Carmen Martín Gaité no dice.

Por ejemplo, en el inédito no encontramos en ningún momento afirmaciones relacionadas con el papel del traductor ‘en’ la traducción (su mayor o menor visibilidad), o con su gestión del recurso paratextual; asimismo, es solo gracias a sus reseñas y ensayos, o en sus exhortaciones a la traducción de una u otra obra, que se puede intuir su visión de las implicaciones sociales y culturales en sentido amplio de las traducciones.

Igualmente, la última línea del inédito, que es también la última etapa de las cuatro indicadas para el proceso de traducción, dice solo, de forma muy lacónica, «Estrenar un cuaderno de limpio», que se podría interpretar como el simple paso a la fase de escritura. Pero quien conoce la constelación de significados atribuidos por Carmen Martín Gaité a la palabra ‘cuaderno’, quien recuerda todos los cuadernos que aparecen en su narrativa y en su vida personal, desde las decenas de cuadernos «de todo», al cuaderno «de bitácora» (el número 16 de los *Cuadernos de todo*), al *Libro de memoria diaria* (que es en realidad una agenda)¹⁵, recordará también las muchas referencias a los cuadernos «de limpio», en los que copiaba (a menudo reelaborándolos) apuntes, citas, fragmentos de narraciones. Como todos los cuadernos, el «cuaderno de limpio» es, en definitiva, un lugar de narración, un punto intermedio entre la futura obra literaria que en él se está gestando y el desorden experiencial del que surge la identidad narrativa. Su presencia en el listado de las etapas de traducción simplemente afirma la calidad narrativa de la traducción en Carmen Martín Gaité. Como se ha visto en las presentaciones de las traducciones, esta calidad narrativa no suele tomar la forma de

15 El *Libro de memoria diaria*, inédito hasta ahora, fue publicado recientemente (2019) en el volumen VII de las *Obras completas*. Maria Vittoria Calvi, autora del prólogo de dicho volumen, ha anticipado algunas reflexiones sobre este texto en su artículo «La identidad narrativa de Carmen Martín Gaité: el *Libro de memoria diaria*» (Calvi 2009).

una inserción propia en materiales ajenos (limitada a los paratextos), ni es frecuente la reelaboración de materiales del mismo autor (el único ejemplo quizás sea la inserción de fragmentos de la «Oda marítima» de Fernando Pessoa en la traducción de la obra teatral *El marinero* del mismo autor), sino que se desarrolla a lo largo de toda la traducción, y es el cuento minucioso y apasionado de lo que ella ha leído.

También el verbo ‘estrenar’, más marcado que ‘empezar’, remite a la idea de dar comienzo a algo nuevo y original, pero conlleva también una dimensión ritual, un respeto especial tributado igualmente a la obra por traducir y a la traducción, es decir a lo que ella lee y a lo que el lector va a leer.

Carmen Martín Gaité, pues, se acercaba a los textos por traducir como crítica literaria, como escritora y, sobre todo, como lectora, sin centrarse en clasificaciones traductológicas. Como la lectura y la escritura, la traducción es una mirada, y un camino que se hace al andar, influido por todas las circunstancias interiores y exteriores del lugar, y por los ojos que miran. Por todo ello, sus criterios de traducción, aparentemente eclécticos, no encajan fácilmente en las opciones binarias de las teorías de la traducción, o mejor dicho no siempre encajan en los significados atribuidos a las diferentes opciones consideradas.

Se entiende, entonces, la vastedad de todo lo que Carmen Martín Gaité no dice. A nivel teórico, para ella, la traducción no es sino un caso especial de escritura literaria: la narración de lo leído en su misma forma textual (poesía para la poesía, novela para la novela, etc.), o con algún trasvase semiótico (la «Oda marítima» en *El marinero*). De hecho, el nivel máximo de detalle al que llega en la explicación de ‘cómo’ traduce no remite a ninguna técnica o procedimiento, sino a los aspectos de la escritura sobre los que más reflexiona en relación con sus lecturas y con su propia obra: los diálogos, el humor, los «giros difíciles».

Un ejemplo muy general del desfase entre las orientaciones traductoras de Carmen Martín Gaité y los temas salientes de las teorías de la traducción puede ser la cuestión de la equivalencia, que no es advertida como tal por quien, como Carmen Martín Gaité, está ‘contando’ lo que ha leído de la manera que considera más eficaz: la elección de términos y expresiones se conformará en general a criterios de equivalencia dinámica y comunicativa, y si posible de correspondencia formal, superados en otros casos por las exigencias expresivas o de interpretación del lector-narrador-traductor¹⁶.

Esto no significa que en las traducciones de Carmen Martín Gaité no se puedan reconocer enfoques, estrategias y técnicas que coinciden con los

¹⁶ Ejemplos de esta actitud pueden ser en el primer caso las intervenciones en la puntuación de las que se hablará más adelante, y en el segundo los dos títulos de la traducción de *A Grief Observed*, de C.S. Lewis, *Una pena observada* y *Una pena en observación*, ambos perfectamente aceptables, que testimonian dos propuestas interpretativas diacrónicas de la traducción. Sin embargo, lo que se quiere destacar en estos ejemplos no son la dimensión interpretativa y el intento de aproximación formal, ni la adhesión a una u otra de las alternativas posibles, sino

tópicos más candentes de los *Translation Studies*, sino que para entender de forma orgánica sus criterios generales es necesario trasladar la discusión a su terreno, es decir, a las cuestiones éticas y literarias globales en las que enmarcaba su quehacer de traductora.

6.2. POESÍA Y OTROS GÉNEROS LITERARIOS: AUTORES Y TRADUCCIÓN

La traducción poética es considerada difícil, cuando no imposible, por la vertiginosa cantidad de variables que debería controlar¹⁷, y la misma Carmen Martín Gaité decía que en la traducción, aunque solo sea de prosa, «se pierde algo»¹⁸. Volviendo por un momento al inédito sobre la traducción, es significativo que la escritora nombre seis veces los «escollos», «puntos de dificultad» y «palabras difíciles» con los que se enfrenta el traductor, y que, por lo que tiene que ver con la traducción como trabajo cumplido, se limite a hablar de un resultado «satisfactorio», hasta preocupándose de especificar los casos de «imprecisión» que le parecen «más perdonables» que otros.

Sin embargo, ella, como otros muchos autores (y traductores), aceptó en más de una ocasión el reto de traducir poesía, y haciéndolo dejó su testimonio de que traducir la poesía (y traducir *tout court*) se puede. La tensión entre la afirmación abstracta «se pierde algo», y el acto de traducir, cubre justamente la distancia entre la teoría y la práctica, indicando en esta, en la intención expresiva y comunicativa capaz de ir más allá de las clasificaciones y de los «escollos» ampliamente analizados por la teoría, el terreno de una negociación (o diálogo), con el autor, con el lector y consigo misma, que pasa por, o quizás lleva al, diálogo entre lenguas y culturas.

Se hace aquí indispensable explorar el punto de vista de otros autores que, como Carmen Martín Gaité, se acercaron al tema, y a la práctica, de la traducción desde su condición de literatos e intelectuales.

El primer punto de vista que merece ser mencionado es el de Umberto Eco en su texto de enfoque semiótico sobre la traducción *Dire quasi la stes-*

su obediencia a la lógica interna de la narración realizada por la traductora, que puede llevar en algunos casos (típico el de la puntuación) a elecciones aparentemente contradictorias respecto al texto original.

¹⁷ Un listado de estas variables se encuentra por ejemplo en Mounin ([1965] 2002: 142-144). Por otra parte, Susan Bassnett pone en evidencia que también en la prosa literaria se presentan problemas de estilo y de forma que a veces es más difícil de detectar por la mayor amplitud de la obra y la indefinición de las unidades traductivas que en la poesía están claramente delimitadas por los versos y las estrofas (Bassnett [1980] 2009: 143-146).

¹⁸ Esta opinión de Carmen Martín Gaité sobre la traducción, de la que me habló su hermana Ana Martín Gaité en una conversación en El Boalo en la primavera de 2016, se refería más bien a la percepción que tenía de las traducciones de sus propias obras, que pudo leer en italiano, inglés y francés. Sin embargo, en el inédito sobre la traducción la escritora alaba el trabajo de sus traductores, por lo que es evidente que consideraba esta pérdida una característica de la traducción en general, incluidas las suyas, a la que intentaba obviar con compensaciones textuales y paratextuales.

sa cosa. *Esperienze di traduzione* ([2003] 2013). Por un lado la reflexión de Umberto Eco remite al pensamiento de Roman Jakobson y Charles Sanders Peirce, entre otros, y a los conceptos de la traducibilidad de todo enunciado (y de que cada enunciado es una traducción), de la semiosis ilimitada, y de la traducción como interpretación, según una concepción que tiene seguramente puntos de contacto con la actitud de Carmen Martín Gaité¹⁹. Por otro lado, se funda en experiencias de traducción²⁰, es decir, en una visión pragmática de la actividad del traductor, que se desarrolla en la mayoría de los casos, y siempre en Carmen Martín Gaité, para una editorial y unos lectores ‘concretos’, en las condiciones dadas, entre unas lenguas y unas culturas determinadas, sobre una obra específica, con una ‘intención’ definida, bien sea implícita o explícita²¹. Las decenas o centenares de ejemplos producidos por Umberto Eco, las articuladas especificaciones teóricas, las frecuentes citas, se cristalizan en las últimas páginas del libro en una síntesis de su idea de las lenguas como representaciones del mundo (de cada texto como representación del mundo del autor en aquel momento y situación), y de la traducción como negociación contextualizada de tales representaciones, regida por principios éticos:

Occorre tentare di ripensare il mondo come il poeta poteva averlo visto, e a questo deve portare l'interpretazione del testo [...]. Dopodiché la scelta del termine adatto [...] sarà questione di negoziazione, tra traduttore, lettore e autore originario (ovvero il testo che ci ha lasciato come unica testimonianza delle sue intenzioni).

Che è poi quello che ho tentato di dire sino a ora. La conclamata «fedeltà» delle traduzioni non è un criterio che porta all'unica traduzione accettabile [...]. La fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l'impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la

19 Y de muchos, o todos, los teóricos contemporáneos de la traducción, cuyas conclusiones en materia de traducción literaria, y más precisamente poética, hacen hincapié en la espiral infinita de la interpretación (o lectura, en terminología martingaitiana), buscando criterios objetivos que permitan decidir cuándo parar el proceso, y así establecer la traducibilidad de los textos.

20 Umberto Eco afirma en su texto que para elaborar una teoría de la traducción es necesario haber realizado por lo menos una de estas tres experiencias: revisar traducciones de otros, traducir, ser traducido (Eco [2003] 2013: 12); Carmen Martín Gaité, como Umberto Eco, las había vivido todas.

21 Son estos elementos entre otros, por ejemplo, los que hacen de la traducción un «proceso dialéctico» según Georges Mounin, y que llevan Susan Bassnet a citar la «estrategia del minimax» de Jiří Leví (el máximo de resultado con el mínimo de esfuerzo), subrayando su valor creativo e intuitivo (todo en Bassnet [1980] 2009: 54-57). Por otra parte, se debe a la teoría funcionalista del escopo (*Skopostheorie*) de Hans Vermeer haber analizado el papel de los diferentes actores en la ‘acción’ de traducir, dirigida a los receptores y por esto *target oriented*.

capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta.

Se consultate qualsiasi dizionario vedrete che tra i sinonimi di *fedeltà* non c'è la parola *esattezza*. Ci sono piuttosto *lealtà*, *onestà*, *rispetto*, *pietà*. (Eco [2003] 2013: 363-364)

La negociación y la decisión traductora, pues, aunque influidas por la interpretación del «sentido profundo» del texto, son procesos locales no pre-determinados, repetidos a lo largo de todo el texto. El enfoque lingüístico es muy útil a la hora de definir los problemas, de inventariar las estrategias y técnicas posibles y de describir las soluciones encontradas, pero tanto las interpretaciones puntuales y generales (de cada pasaje y de toda la obra), como las combinaciones lingüísticas y textuales escogidas en conformidad con su interpretación, son el resultado de una elaboración creativa, individual y relacional en el mismo tiempo, y el único vínculo a su arbitrariedad reside en la ética del traductor. Esto implica, y es lo que ha hecho la teoría de la traducción con su 'giro cultural'²², ampliar la visual a todo lo que está alrededor de la práctica traductora, especialmente en la cultura receptora (políticas culturales y editoriales; impacto social de las traducciones; diferencias culturales en la concepción de la traducción, etc.). Pero al final implica, y es lo que Carmen Martín Gaité y Umberto Eco parecen sacar de sus experiencias paralelas (académicas, de traducción y de escritura), un salto, una desviación, un desfase, cuya distancia de la teoría es un acercamiento ético al mundo empírico de la comunicación.

Una preocupación ética parecida ha llevado Christiane Nord a introducir el concepto de 'lealtad' en la teoría del escopo para evitar que el énfasis puesto en la intención o finalidad de la traducción en el sistema receptor pudiese cortar toda vinculación de la obra traducida con la obra por traducir.

Let me call 'loyalty' this responsibility translators have towards their partners in translational interaction. Loyalty commits the translators bilaterally to the source and the target sides. It must not be mixed up with fidelity or faithfulness, concepts that usually refer to a relationship holding between the source and the target *texts*. Loyalty is an interpersonal category referring to a social relationship between *people* [...].

22 Una sintética exposición de las direcciones de estudio abiertas por el 'cultural turn' se encuentra en *Constructing Cultures*, de Susan Bassnett y André Lefevere (1998: 10-11). Las últimas líneas del párrafo proponen un planteamiento operativo que tiene puntos de contacto con el estilo traductor de Carmen Martín Gaité: «Perhaps, this is another area in which different forms of rewriting need to cooperate: we could imagine the translated text, translated in a way that also appeals to the non-professional reader, preceded by a long introduction which sets out to show how the original text works on its own terms» (Bassnett and Lefevere 1998: 11).

My personal versión of the functionalist approach thus stands on two pillars: function *plus* loyalty [...]. It is precisely the combination of the two principles that matters, even though there may be cases in which they seem to contradict each other. Function refers to the factors that make a target text work in the intended way in the target situation. Loyalty refers to the interpersonal relationship between the translator, the source-text sender, the target text addressees and the initiator. Loyalty limits the range of justifiable target-text functions for one particular source text and raises the need for a negotiation of the translation assignment between translators and their clients. (Nord [1997] 2018: 115-116)

Esta formulación insiste en el papel de mediación del traductor, lo que implica una negociación y una postura ética, pero deja la puerta abierta a muchas dudas sobre la ‘intención’ subyacente a las traducciones (en particular literarias y poéticas) y sobre el nivel de interpretación y de creación permitido al traductor:

The function-plus-loyalty model is also an answer to those critics who argue that the functional approach leaves translators free to do whatever they like with any source text, or worse, what their clients like. The loyalty principle takes account of the legitimate interests of the three parties involved [...]. If there is any conflict between the interests of the three partners of the translator, it is the translator who has to mediate and, where necessary, seek the understanding of all sides (Nord [1997] 2018: 117)

La postura ética de Carmen Martín Gaité sirve sin duda a limitar la arbitrariedad de la labor del traductor, pero también le otorga la responsabilidad de sacar del texto todo su potencial, lo que implica la «apasionada complicidad» de la que habla Umberto Eco (hacia el autor y el lector) y la obligación de identificar lo que para el traductor mismo es el «sentido profundo del texto». El papel de mediación del traductor cobra así una dimensión creativa y personal que no se agota en la simple ‘lealtad’ y que la escritora aborda desde su ‘posición’ literaria.

No extraña entonces que Carmen Martín Gaité tomase como referencia también los comentarios de dos otros autores de lengua hispana, Octavio Paz y José Ortega y Gasset²³, que como vimos ya habían fundamentado el

23 Siempre en la biblioteca de El Boalo se encuentran *Versiones y diversiones* ([1973, 1978] 1978) de Octavio Paz, y seis obras de José Ortega y Gasset, cuyo pensamiento, por otra parte, Carmen Martín Gaité conocía muy bien y citaba a menudo, también en el espacio ‘privado’ de sus cuadernos.

discurso sobre la traducción de *Madame Bovary* de la traductora Consuelo Berges y su posterior realización por la misma Carmen Martín Gaité.

Del segundo, Carmen Martín Gaité conocía sin lugar a dudas *Miseria y esplendor de la traducción* (1937), y a pesar de la diferente actitud hacia la propuesta orteguiana de una traducción ‘extranjerizante’, no se puede por menos de notar las analogías intelectuales que los acercan, desde la elaboración dialógica del pensamiento (*Miseria y esplendor de la traducción* es, al fin y al cabo, un ‘diálogo’), hasta la concepción del saber (y de la argumentación verbal en el género del ensayo, y de la lengua), como una tentativa de aproximación parcial e infinita a lo extralingüístico, por no hablar de la tendencia a introducir fértiles diversiones en el tema principal abordado (Ordoñez Lopez 2006: 45-46). Sea como sea, Ortega y Gasset describe la lengua (y cualquier intento de comunicación), como una heroica utopía humana, y el estilo del poeta como una desviación ‘acrobática’ que consigue mantener la comprensibilidad de la misma lengua y en el mismo tiempo modificarla, es decir, como una hazaña que no se puede transferir a otro idioma, con su diferente estilo de representación (y segmentación) de la realidad. Por consiguiente, la traducción, «no es la obra, sino un camino hacia la obra [...], un artificio técnico que nos acerca a aquella sin pretender jamás repetirla o sustituirla» (Ortega y Gasset [1937; 1970] 2016: 21).

Carmen Martín Gaité, que por su parte tiene muy clara la dificultad de expresar la experiencia y el pensamiento en palabras sin disecarlos, apuesta por la comunicación, por la posibilidad de preservar la vida de la obra poética original justamente recreándola, y en esto se apoya en Octavio Paz, como ya había hecho Consuelo Berges en la «Nota» a su traducción de *Madame Bovary*. Consuelo Berges se refiere explícitamente al libro *Traducción: literatura y literalidad* (1971), en el que Octavio Paz desarrolla su idea en forma ensayística, mientras que Carmen Martín Gaité parece atraída también por los ejemplos concretos, y emblemáticos, que encuentra en otro libro del mexicano, *Versiones y diversiones* (1973, 1978, 1981), en el que el escritor propone una serie de traducciones poéticas. Podemos entender el parecido de postura entre los dos autores si comparamos la manera en que el editor presenta la versión de Carmen Martín Gaité de unos poemas de William Carlos Williams, agradeciéndole «haber convertido estos poemas de Williams en otros tantos poemas (de Williams), en castellano» (Williams 1981: 15), con las últimas líneas del prólogo de Octavio Paz a la edición de 1978 de su *Versiones y diversiones*, donde el mexicano afirma que sus traducciones son el fruto de «pasión y casualidad», y de «carpintería, albañilería, relojería, jardinería, electricidad, plomería –en una palabra: industria verbal», porque la «traducción poética exige el empleo de recursos análogos a los de la crea-

ción sólo que en dirección distinta. [...] a partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía» (Paz [1973, 1978, 1981] 2014: 12).

Otro aspecto interesante de *Versiones y diversiones*, que remite al trabajo de «carpintería, albañilería», etc., es el listado bastante minucioso del trabajo crítico y lingüístico que precede y acompaña las traducciones, muy parecido a lo que se ha ido delineando para Carmen Martín Gaité, con la diferencia de que Octavio Paz trabajaba también sobre textos escritos en lenguas que no conocía, y a veces muy lejanas por su forma gráfica del español (el chino y el sánscrito entre otras). Para la poesía japonesa, por ejemplo, colaboró con el traductor japonés Eikichi Hayashiya, mientras que para el chino utilizó «traducciones interlineares, transcripciones fonéticas y, claro, las traducciones» de una decena de otros traductores, además de una serie nutrida de obras críticas y de estudio. El escritor mexicano, justamente porque estaba convencido de que traducir es un acto creativo y literario, consideraba requisito fundamental el conocimiento ‘científico’ y lingüístico de los textos originales y de todo su contexto, de la misma manera que lo hacía Carmen Martín Gaité, que siempre se acercaba a la versión con rigor crítico y filológico, para después dejar las riendas a las exigencias expresivas.

Para dar cuenta de la espiral continua de alternativas e interpretaciones implícitas que enriquece cada nueva traducción poética de la misma obra, cabe señalar que en *Versiones y diversiones*, del que Carmen Martín Gaité tenía la edición de 1978, Octavio Paz traduce unos poemas de William Carlos Williams, algunos de los cuales la escritora salmantina traducirá a su vez en 1980. También interesante, esta vez en relación con el ensayo de Ortega y Gasset, la referencia de Octavio Paz a la traducción interlinear, que para el mexicano es una herramienta previa al trabajo creativo, y para el español, con su insistencia sobre la extranjerización como método para llegar a aproximarse al autor, a su cultura y a su época, casi parece ser la única forma de traducción posible. No hace falta decir que Carmen Martín Gaité no descuida en absoluto el pensamiento de Ortega y Gasset, como por otra parte tampoco lo descuida Octavio Paz²⁴, pero parece orientarse en la dirección indicada por el escritor mexicano, por ejemplo en lo que concierne la ‘actualización’ de los textos, un tema al que Octavio Paz y José Ortega y Gasset se enfrentan desde perspectivas y motivaciones muy diferentes, aun

24 Por ejemplos reencontramos la idea de Ortega y Gasset de la poesía como modificación de la lengua en estas palabras de Octavio Paz: «la poesía transforma radicalmente el lenguaje» (Paz 1971: 15), con la diferencia que para el español esto es justamente lo que hace imposible su traducción, mientras que para el mexicano es lo que le da sentido: «Repito lo que dije en el primer prologo: estas versiones son el resultado de la pasión y de la casualidad. Fueron casi siempre una diversión o, más exactamente, una recreación» (Paz [1973, 1978, 1981, 2000] 2014, «Nota final» de 1995: 18).

compartiendo algunas premisas²⁵, y añade su matiz personal, que consiste en su particular consideración del lector.

Si en la escritura de ensayo el compromiso comunicativo de Carmen Martín Gaité se convierte en la claridad lógica y en la amenidad narrativa del discurso (y en la traducción de todo material en otras lenguas, como hizo en *El proceso de Macanaz*), y en la escritura de ‘ficción’ se expresa en un estilo límpido, en una selección léxica exigente sin pedanterías, y en el uso de formas coloquiales que entre otras cosas crean complicidad con el lector (a pesar de las ambigüedades intertextuales, metaliterarias y fantásticas que matizan y ‘abren’ la narración), en las traducciones, las mismas consideraciones son las que anclan el traductor al texto original y al mismo tiempo le imponen todas las prácticas de adecuación, actualización y domesticación que aseguran la supervivencia del texto (y de su carga comunicativa) en otra lengua y cultura²⁶.

En la traducción de textos ‘especiales’, como lo son los poemas, pero también el teatro y los libros para niños, valen para Carmen Martín Gaité las mismas consideraciones, que cada vez encuentran soluciones diferentes.

En la traducción poética, con los retos que ponen sus dos niveles denotativo y connotativo, se ha visto por ejemplo que cuando traduce William Carlos Williams la escritora tiende a mantener la estructura del verso original y la selección léxica orientada hacia los ‘objetos’, tan importantes en la poética del autor (y en la idea del ‘murmullo de lo cotidiano’ de Carmen Martín Gaité), sin renunciar a cambiar lo que resultaría incomprendible al lector español y recurriendo a veces a notas de traducción, mientras que en «El cuervo» de Poe, donde se mantienen las repeticiones de la cuarta y quinta línea de cada estrofa, y del verso final, pero no se reproduce la rima, ningún comentario acompaña el producto final de una tarea que, por haber sido compartida con otros (Francisco Cumpián y Antonio Bueno), es ya sin duda el resultado de un diálogo y de un juego creativo colectivo, como cuenta Antonio Bueno en el breve prólogo. Por otra parte, las moralejas de Perrault quedan limitadas a una versión ‘literal’ y sin rima, por razones que la misma traductora explica y que se resumen en el hecho de que no tienen

25 Para José Ortega y Gasset, la actualización de los textos traducidos, dificulta el conocimiento de las épocas y culturas antiguas, mientras que Octavio Paz se expresa así en la «Nota final» de 1995 reproducida en la edición de 2014: «El punto de partida fueron poemas escritos en otras lenguas; el de llegada, la tentativa de escribir, con ellos, poemas en la mía. Muchos de esos poemas fueron compuestos en otros siglos; en mis versiones quise que tuviesen la antigüedad de todas las obras de arte: la de hoy mismo» (Paz [1973, 1978, 1981, 2000] 2014: 18). El contraste entre las dos posiciones tiene su raíz en la finalidad otorgada a la traducción.

26 Lo que no significa en absoluto una voluntad de normalización según los cánones literarios o etnocéntricos asentados, sino un trabajo más fino, en el interior del texto, para poner de relieve sus aspectos de ruptura o innovación en un lenguaje que alcance todos los lectores. Otros ámbitos en los que continuar la obra de valorización de estos aspectos son la crítica literaria y las políticas editoriales a las que se debe la selección de las obras destinadas a ser traducidas. Carmen Martín Gaité, como se ha visto, se empeñó en todos estos sectores.

calidad suficiente (moral y literaria) para justificar el trabajo de traducción poética. De la misma manera en *Jane Eyre* las desviaciones semánticas del original de la canción insertada en la novela se justifican sustancialmente por la misma razón, o sea porque el material poético no está a la altura de la prosa. La versión de las rimas gallegas, por el contrario, en una edición con texto al frente (como lo era la de Williams), tiende a la literalidad (aún a riesgo de posibles efectos extranjerizantes), por un lado por el empeño divulgativo de la antología, y por el otro por el parecido entre gallego y castellano, que garantiza una adecuada comprensión del texto conservando en lo posible su sabor antiguo²⁷.

Bastante diferente es el trabajo de selección y montaje hecho con la «Oda marítima» de Álvaro de Campos, algunos fragmentos de la cual fueron insertados en la traducción de *El marinero* de Fernando Pessoa, dando vida a un juego intratextual entre los dos textos del gran escritor portugués. Pero, en este caso, el pretexto para la traducción, y su finalidad, era la puesta en escena de una obra teatral concreta, lo que nos lleva a considerar otro género literario al que Carmen Martín Gaité se dedicó como traductora además que como escritora, el teatro, con todas las posteriores complicaciones que esto trae al ser la versión del texto solo uno entre los elementos (lingüísticos, paralingüísticos y extralingüísticos) que concurren en la representación, como mímica, recitación, entonación, configuración espacial y movimientos (Bassnett [1980] 2009: 162-163). Naturalmente, sería posible traducir el texto teatral exclusivamente como texto literario, pero su función, toda su riqueza, es su representación, y la presencia de un 'coro' de espectadores, que es algo muy diferente respecto a un lector individual (Bassnett [1980] 2009: 163). Asimismo, en el público que asiste a la representación se reúnen todos los contextos históricos y culturales del momento y del lugar, y la conciencia de las situaciones que pueden aludir a tales contextos en la representación (Mounin [1965] 2006: 153). La eficacia de la traducción está por consiguiente vinculada más que en otros tipos de textos por unas variables externas y contingentes, y por el hecho de que en toda representación del

27 Tengo que agradecer a Fernando Valls haberme señalado los reproches de Carlos Casares a esta traducción (véase por ejemplo Casares 1972). En realidad las críticas de tipo lingüístico se dirigen al trabajo del cotraductor Andrés Ruiz Tarazona, a quien fue encomendada la versión de los poemas desde el siglo xv hasta nuestros días, mientras que «pocas objeciones hay que hacerle a la autora de la otra parte de la antología, Carmen Martín Gaité» (Casares 1972: 64). Sin embargo, Carlo Casares critica también la selección de poemas y la ortografía «ya desterrada» de la obra, pero en estos casos cabe preguntarse si los criterios adoptados por ambos traductores fueron dictados por la exigencia de alcanzar un público no experto y lo más amplio posible, según la línea editorial de Alianza en aquellos años. El tema de las críticas a la labor traductora de Carmen Martín Gaité en los medios de comunicación, pero también en las bitácoras de lectores, merecería posteriores investigaciones porque permitiría contrastar la *ratio* de sus traducciones con las expectativas de los interlocutores, expertos y no expertos.

texto teatral se realiza también un cambio de código, puede considerarse al mismo tiempo una traducción y una adaptación (Mounin [1965] 2006: 155).

Ya se ha hablado de la relación de Carmen Martín Gaité con el teatro y de su idea de que «las obras de teatro metidas en un cajón no son más que un estorbo» (TH 2006: 456), por lo que no extraña que haya publicado solo una traducción teatral, *El marinero* de Fernando Pessoa, y haya realizado solo otra sin llegar a publicarla (*La secretaria*, de Natalia Ginzburg). O sea que la finalidad primaria de las traducciones teatrales de Carmen Martín Gaité fue siempre y solo su representación. La diferencia entre las dos estriba probablemente en el carácter más ‘literario’ (poético, metafísico), de la primera, definida por el mismo autor con el oxímoron «drama estático», y más ‘teatral’ (situado, contextualizado, actual) de la segunda.

Por todo ello, en la versión de *El marinero*, la escritora interviene de forma decidida en la estructura misma del texto, y añade los insertos: la carga lírica y trascendental de la obra resulta ensalzada por los fragmentos del poema, y por otra parte la alternancia entre prosa y poesía da pie a estrategias escénicas, aunque solo se trate de silencios o cambios de luz, que añaden ‘movimiento’, esto es, narratividad, a la representación²⁸. En *La secretaria*, por el contrario, obra escrita por una autora más contemporánea y acostumbrada al éxito en los teatros, Carmen Martín Gaité se aproxima al texto fijándose en los matices del registro coloquial de los diálogos, un aspecto de la escritura que remite a la oralidad del teatro y en el que, además, era maestra.

Otro campo especial y complejo de la traducción literaria al que se dedicó Carmen Martín Gaité es el de los textos para niños, cuentos y novelas en concreto, cuyas principales dificultades se deben al hecho que suelen dirigirse a los niños, pero también a los padres (que a menudo seleccionan o acompañan la lectura de los pequeños); que interactúan muy de frecuente con imágenes e ilustraciones cuyo papel puede llegar a ser más relevante que el del mismo texto; y que tienen que amoldarse a la competencia lingüística, a los implícitos culturales y a los conocimientos enciclopédicos de los destinatarios (que a su vez varían mucho en función de las diferentes franjas de edad de esta categoría de lectores)²⁹. A estos aspectos de la traducción para niños, hay que añadir las finalidades didáctico-pedagógicas tradicionalmente atribuidas a los libros para la infancia, cuya intersección con su importancia comercial lleva a todo tipo de manipulaciones en la traducción y presentación de los textos, desde la censura o autocensura del traductor, hasta las adaptaciones más o menos ‘fieles’ de libros escritos en origen para

²⁸ *El marinero* es la única obra teatral cumplida de Fernando Pessoa, y no fue representada nunca en vida del autor.

²⁹ Las consideraciones generales sobre la traducción de literatura infantil y juvenil siguen las reflexiones de Lorenzo y Ruzicka (2015). La siempre mayor especialización de estos estudios, y su multiplicación, da cuenta de la creciente atención reservada al tema: en 1965 George Mounin, en su *Teoria e storia della traduzione*, dedicaba a «La traducción de los libros para niños» un capítulo de poco más de una página (Mounin [1965] 2006: 149-150).

un público adulto, hasta las estrategias promocionales de los peritextos editoriales (en particular contracubiertas y solapas) para atraer a los padres y a los hijos con la mención de los temas ‘actuales’, ‘sensibles’, o ‘delicados’ que el libro puede tratar y ‘solucionar’ (Elefante e Pederzoli 2015).

En este cuadro general, las traducciones de libros ‘para niños’ de Carmen Martín Gaité se caracterizan, como siempre, por su selección según criterios de calidad literaria y por su atención al autor y a los destinatarios. Como se ha visto, los textos seleccionados (Perrault, Alfau, MacDonald, etc.) no habían sido concebidos para un público exclusivamente infantil, mientras que la traductora se empeña en maximizar su fruibilidad para los niños (traducción de nombres y apodos evocativos, reformulación de rimas y juegos de palabras, notas explicativas esporádicas y otros recursos). Sin embargo, y en paralelo, Carmen Martín Gaité identifica en los padres los segundos destinatarios de los textos, y a ellos dirige en general los paratextos (los prólogos y las notas de contenido histórico y antropológico). Falta, por otra parte, todo intento didáctico y moralizador (ver la ‘supresión’ de las moralejas de Perrault), lo que le permite dejar clara su complicidad con los niños y la prioridad asignada al valor literario de la obra. La originalidad de estos trabajos (recordemos que la traducción de Perrault es de 1980), reside en la deliberada diferenciación de los mensajes según los destinatarios (indefinidos en los originales) y en la conciencia de la nueva función que aquellos textos podían desempeñar en la cultura y en el sistema literario de llegada³⁰.

6.3. LOS PARATEXTOS: EL TRADUCTOR VISIBLE

El recurso de Carmen Martín Gaité a los paratextos como importante soporte a sus traducciones es un aspecto que ha surgido inesperadamente a lo largo de la labor de investigación y que confirma la estrecha relación de las traducciones con su reflexión literaria. Ya se han señalado las características y particularidades de dichos paratextos en los apartados de presentación de cada traducción, por lo que aquí cabe esbozar el papel específico que les otorga Carmen Martín Gaité en el ámbito del traducir.

En primer lugar, hay que advertir de que los paratextos de traducción siempre están sujetos a los vínculos establecidos por la editorial, como se nota por ejemplo en *Jane Eyre*, en cuya primera edición falta el prólogo, que será añadido a la segunda, o en las diferentes acotaciones empleadas desde los años 60 hasta el 2000 para indicar la autoría de las notas de traducción,

³⁰ La traducción de Perrault, por ejemplo, que remonta a los primeros años después de la dictadura, posiblemente quería proponer una actitud hacia la infancia menos hipócrita y prescriptiva de la que había imperado durante el franquismo.

que en cierto sentido extienden el tema de la invisibilidad del traductor, como se ha visto, hasta a su género³¹.

Otra cuestión general es la definición de los tipos de paratextos redactados por el traductor que acompañan las traducciones, y que en el caso de Carmen Martín Gaité son los prólogos y las notas de traducción, y pocas veces la contracubierta. Este breve listado ya supone distinguir entre los paratextos que Carmen Martín Gaité pudo redactar en su calidad de escritora y crítica literaria (en general los prólogos), y en su calidad de traductora (las notas de, o a la traducción); y aún quedan en territorio neutro los títulos³², en el sentido de que posiblemente su condición de escritora de renombre le permitió imponer su voluntad a la editorial en más ocasiones de lo que normalmente ocurre, por ejemplo en su traducción de *Nuestros ayer*, que de hecho en la nueva edición de 2016 Lumen ha cambiado en *Todos nuestros ayer* por decisión editorial.

Con esta cuestión se cruza la otra, ya esbozada en el apartado 5.6, del estatuto alógrafo o autógrafo de los paratextos de traducción respecto al texto original y al texto traducido, según se considere este último una obra original o menos, y según sus funciones de comentario al texto o a la traducción³³, por no mencionar la ulterior complicación de cómo clasificar las notas de Carmen Martín Gaité a los prólogos, que son otro ejemplo de paratexto de segundo grado. Si consideramos la traducción como una narración del traductor, como parece hacer Carmen Martín Gaité, todos los paratextos de traducción pueden considerarse autoriales, también los prólogos y los comentarios metatextuales sobre la obra original, porque todos contribuyen a la construcción, más que a la simple promoción, información y orientación interpretativa, de aquella narración en la que ella convierte el metatexto. Y efectivamente, el lector advierte la unidad de los diferentes aportes paratextuales en la voz, y en el 'yo', de la traductora. De esta manera, Carmen Martín Gaité aprovecha el paratexto como recurso de traducción, aun evitando embarcarse en la realización de una edición crítica o filológica (o extranjerizante), que quebraría la fluidez del texto reduciendo el número de sus potenciales lectores.

Los tres aspectos de los paratextos de traducción de Carmen Martín relacionables con la actividad traductora, y en particular con el «desde donde lo ve» del inédito, coinciden en buena medida con las funciones generales de los paratextos: contextualización e interpretación, información y expli-

31 Basándonos en las acotaciones de las notas de Carmen Martín Gaité, se puede afirmar que este fenómeno es frecuente en las décadas de los 60 y de los 70 y desaparece a partir de los 80.

32 Se consideran aquí paratextos también los títulos traducidos (que son traducciones de paratextos) por la particular atención y libertad a la que está sometida su formulación por parte del traductor o del editor, lo que es indicio de la función paratextual, por así decir de segundo grado, que suele serle otorgada también en las traducciones.

33 Véase Toledano 2010.

cación lingüística o cultural inherente al cuerpo del texto, especialmente en las notas, y reflexión metaliteraria. Sin embargo, la ostentación de la presencia del traductor, lograda gracias al empleo de la primera persona del singular y proporcionando datos autobiográficos relacionados con el texto, entre los que destaca a menudo el recuerdo de las circunstancias de su primera lectura, es el rasgo más original y significativo desde el punto de vista traductológico, porque permite enriquecer el texto, es decir, ampliar sus posibles interpretaciones y sus implicaciones ‘meta’, sin quitar nada a la eficacia expresiva y a la fluidez del castellano. En otras palabras, gracias a su uso de los paratextos, y en particular gracias a la inserción en ellos de su voz de lectora-traductora, Carmen Martín Gaité consigue contextualizar el texto teniendo en cuenta sus múltiples niveles de lectura, y desde un punto de vista técnico logra integrar adecuación y aceptabilidad sin tener que elegir un punto medio entre las dos.

A pesar de todo esto, lo que más sorprende en las traducciones de Carmen Martín Gaité es la aparente contradicción entre la ipervisibilidad de la traductora y su tendencia general a la domesticación y a la actualización. Los dos fenómenos han sido conceptualizados como alternativos, si no mutuamente exclusivos, por Lawrence Venuti, en *The Translator’s Invisibility* (1995). El análisis histórico de la traducción en el mundo anglófono de Lawrence Venuti relaciona dicha invisibilidad con la supuesta transparencia y fluidez de la traducción, que no es sino una afirmación implícita, etnocéntrica, imperialista y conservadora del canon y de los valores dominantes de la cultura receptora, que a su vez orienta la selección de las obras que serán traducidas (Venuti [1995] 2002: capítulos 1 y 7). Según este autor, la ‘resistencia’ a este modelo reaccionario incluye, entre otras reivindicaciones contractuales, de iniciativa, y de reconocimiento del estatuto autorial, de los traductores, unas variaciones discursivas extranjerizantes, «experimenting with archaism, slang, literary allusion and convention to call attention to the secondary status of the translation and signal the linguistic and cultural differences of the foreign text» (Venuti [1995] 2002: 310-311). El mismo Lawrence Venuti subraya la necesidad de que estos experimentos se desarrollen dentro de los códigos específicos de la cultura de llegada, «limiting discursive experiments to perceptible deviations that may risk but stop short of the parodic or the incomprehensible» (Venuti [1995] 2002: 311); y entre los recursos que permiten al traductor visibilizar su trabajo incluye «presenting sophisticated rationales for these practices in prefaces, essays, lectures, interviews» (Venuti [1995] 2002: 311).

El punto de vista de Carmen Martín Gaité parece fundarse en las mismas premisas, y demuestra en particular su plena conciencia del alcance cultural y ‘político’ de la traducción. Sin embargo, sus soluciones, una vez más, son diferentes. Por un lado hay que tener presente, con respecto a las traducciones desde el inglés, la diferencia de posición a nivel global de las culturas y

literaturas angloamericana y española en los últimos treinta años del siglo xx, período de la actividad traductora de Carmen Martín Gaité: la cultura angloamericana fue constantemente hegemónica en relación con la cultura española, lo que, según las teorizaciones de Lawrence Venuti, haría de un enfoque traductor extranjerizante una forma de sumisión a dicha hegemonía. Por otro lado, hay que considerar que en la cultura española del mismo período se diferencian por lo menos dos fases de contornos indefinidos (el antes y el después de la dictadura, separados por un período de ‘transición’), que plantean problemas diferentes al traductor consciente de su función social. Durante la dictadura el objetivo principal de la ‘resistencia’ del traductor era dar a conocer al mayor número posible de sus conciudadanos las obras que de una manera u otra padecían las limitaciones de la censura (y de la autocensura); esto significaba, por ejemplo, traducir autores desconocidos u olvidados en España pero de gran alcance en el circuito literario internacional, que ayudasen a la literatura española (y a sus lectores) a salir del provincianismo autárquico impuesto por el franquismo. En tal situación, las experimentaciones lingüísticas o de otro tipo en la elección y en la traducción de textos extranjeros hubieran resultado en un desperdicio de fuerzas y de lectores por parte de los operadores (editores, traductores, etc.) que intentaban por entonces renovar y democratizar la cultura. Después de la dictadura, por el contrario, la industria editorial española se dispara y las traducciones se hacen incontables, pero el criterio cada vez más comercial de su selección y ejecución pasa a ser impuesto en la mayoría de los casos por las grandes concentraciones editoriales multinacionales, que monopolizan el mercado y vehiculan los valores dominantes en el área cultural angloamericana. También en este período, Carmen Martín Gaité evita oponer una resistencia elitista a los cánones dominantes, y se esmera en mediar nuevas lecturas, o la relectura de algunos clásicos, según criterios de aceptabilidad que permitan a las obras traducidas de alcanzar un público lo más amplio posible³⁴. Al mismo tiempo, con los paratextos, y con su presencia en los paratextos, se propone informar y responsabilizar al lector según los mismos principios válidos para su escritura, cuidando en particular los aspectos dialógicos, metaliterarios e intertextuales³⁵.

De la misma manera que lo hizo en su escritura, también en las traducciones Carmen Martín Gaité explora las posibilidades de los paratextos. En

34 Toda la ética literaria de Carmen Martín Gaité es irreductiblemente inclusiva, lo que puede haber causado la confusión con actitudes ‘comerciales’ o ‘didácticas’ que se sirven de medios parecidos a los suyos para persuadir e instruir al lector. Sin embargo, la falta absoluta de prescriptividad interpretativa en Carmen Martín Gaité debería ser argumento suficiente para desmentir tales juicios.

35 En este contexto, su traducción actualizante de *Jane Eyre*, acompañada por unos paratextos de conspicua extensión (el prólogo y sobre todo las notas), que dan cuenta de muchos aspectos culturales e históricos de la obra original y de sus interpretaciones posteriores, es un buen ejemplo de deconstrucción de un monumento de la literatura a través de una técnica asimilable a la domesticación.

general, se percibe una tendencia por dejar para los prólogos (y los títulos) las funciones interpretativas y de contextualización, y para las notas de traducción las funciones de información y aclaración lingüística, como suele ser en los paratextos ‘tradicionales’. De hecho, como se ha visto en los apartados dedicados a cada traducción, se observa todo tipo de excepciones o de combinaciones dictadas por los objetivos comunicativos, pragmáticos y literarios de los paratextos. Por un lado, las inéditas combinaciones paratextuales realizadas por Carmen Martín Gaité en sus traducciones pueden ampliar el repertorio de herramientas de las que dispone el traductor, y legitimar su mayor visibilidad³⁶. Por otro lado, a nivel teórico, la inclusión de los paratextos en la práctica traductiva de la escritora, que se puede paragonar a un *collage* de aportes de diferente naturaleza, es un ulterior testimonio de su concepción ‘global’ de la traducción (como de la escritura) y de su necesidad de matizar toda formulación simplificadora y organizadora³⁷.

Merece la pena completar este apartado con una rápida referencia a la traducción de los títulos, cuya posición preeminente pero externa al texto los pone al centro de una negociación entre traductor y editor, y de hecho los ejemplos ya citados de algunos cambios de títulos en las traducciones (¡y no solo!) de Carmen Martín Gaité, demuestran su particular importancia y su particular vulnerabilidad. En todo caso, se ha visto como, a veces, la escritora aprovecha los títulos para matizar o sugerir interpretaciones, con la diferencia de que en el caso de obras muy conocidas y traducidas las intervenciones se limitan a cambios menores, como la eliminación o reformulación de subtítulos (eliminado en *Madame Bovary* y reformulado en el caso de las *Cartas portuguesas*), o la selección de sinónimos (*Senectud*), mientras que en algunas obras que traduce por primera vez al castellano la libertad es un poco mayor, como se vio para *Nuestros ayeres* o en los dos títulos del texto de C.S.Lewis, y en la sorprendente traducción al español del nombre propio italiano Michele en el título de la novela *Querido Miguel* de Natalia Ginzburg. La domesticación de algunos nombres propios, de la que se hablará más en detalle en otro apartado, es un rasgo en contratendencia res-

36 No todo lo que Carmen Martín Gaité pudo permitirse está a la portada del traductor que no sea también un escritor conocido, pero sus traducciones sientan unos precedentes y proceden de una persona autorizada, lo que constituye de todas maneras un aval para quienes quieran intentar negociar alguna innovación con unas editoriales en general poco interesadas en explorar nuevas posibilidades.

37 Elide Pittarello, parafraseando a Didi-Huberman, así explica la postura de Carmen Martín Gaité hacia sus *collages* y, por extensión, hacia la escritura: «Son fragmentos heterogéneos que articulan conexiones impredecibles entre los bordes o confines respectivos. La dialéctica del desmontaje y del montaje que los reúne [los *collage*] es un “método de conocimiento” ajeno a la argumentación racional, pues se basa en una “interpretación de las relaciones subyacentes” que da acceso a la verdad “desorganizando –y no explicando– las cosas” (Didi-Huberman 2013, pp. 77, 79, 85)» (Pittarello 2016a: 354). Por otra parte, Carmen Martín Gaité dejó claros testimonios de impaciencia hacia la arrogancia académica y la aburrida pedantería de los teóricos formalistas y estructuralistas, antes, y de la crítica feminista, después (CT [2002] 2003: 307; CNA-OC V [1983] 2016: 265-266; DV-OC V [1987] 2016: 536-537).

pecto a la costumbre de dejarlos en su lengua original, y aquí puede tener dos motivaciones, una de tipo ortográfico-fonológico, ya que la pronuncia del dígrafo ‘ch’ es completamente diferente en italiano y en español, la otra de orden más expresivo, para quitarle exotismo a una fórmula epistolar que Natalia Ginzburg, y con ella Carmen Martín Gaité, quisieron «totalmente desprovista de hojarasca».

6.4. OTRAS LENGUAS Y DIALECTOS EXTRANJEROS

El uso del dialecto, y de toda expresión en lenguas diferentes, introduce en el texto original una referencia intencional del autor a otra realidad geográfica y cultural, o social, que no puede ser ignorada, aunque a veces lo es. Esto impone al traductor concienzudo la elección de un criterio general para el tratamiento de todas las ocurrencias de este tipo de variación. Por lo tanto, la decisión sobre cómo traducir, y si traducir, estas secuencias se queda en una posición intermedia entre la interpretación general de la obra y las decisiones locales y circunstanciales que exigen todos y cada uno de sus ‘accidentes’. De hecho, el traductor tiene que elegir una forma de abordar la traducción de estos elementos e intentar mantener una cierta coherencia para no confundir al lector.

En el caso del dialecto, Carmen Martín Gaité traductora se enfrenta a un frecuente empleo de términos u oraciones dialectales en dos textos en particular, *Cumbres borrascosas* y *El sistema periódico*, entre los cuales, por otra parte, hay diferencias que ya de por sí explican las soluciones divergentes adoptadas. Ante todo, el dialecto de *Cumbre borrascosas* es un dialecto que se puede entender a partir del inglés, mientras que los dialectos piamontés y judeo-piamontés de *El sistema periódico* remiten principalmente al italiano, es decir a una lengua bastante cercana al español, y a términos y locuciones del hebreo filtrados por la procedencia sefardita de la comunidad judía de Piamonte a la que Primo Levi pertenecía. El otro aspecto que diferencia las dos traducciones es la función que en ellas desarrolla el dialecto: metalingüística y metacultural en *El sistema periódico*, de caracterización de un personaje (obviamente a través de sus rasgos lingüísticos y culturales) en *Cumbres borrascosas*. En ambos casos, la lengua define la identidad, pero en el primero se trata de una identidad colectiva y en el segundo de una identidad individual.

Carmen Martín Gaité considera todos estos aspectos (y en el caso de Primo Levi declara haberlo hecho con una puntualización en nota), que la llevan a tomar dos posturas diferentes en los dos casos. En *El sistema periódico* deja el dialecto tal como lo presenta el autor, entre comillas, y traduce solo la ‘traducción’ que acto seguido es proporcionada, en italiano, por el mismo texto. De esta manera puede aprovechar los efectos fónicos y semánticos

del dialecto que resultan bastante inteligibles al lector español. La nota de puntualización se limita a poner de relieve que esta solución es el resultado de una decisión y no de una simplificación del trabajo, esto es, marca el dialecto como elemento significativo del texto y recuerda la presencia de la traductora como mediadora. Por otra parte, en *Cumbres borrascosas*, como explica Tello Fons (2010), la traductora se sirve del registro informal para caracterizar sobre todo socialmente al viejo criado, y de algunas incorrecciones como rasgos diferenciadores del personaje; de esta manera, «el dialecto de Joseph en todas sus dimensiones geográfica, temporal, pero sobre todo, social, desaparece», mientras que, «según la equivalencia dinámica que apuntaba Nida hace unas décadas, para conseguir la adecuación de una traducción, los lectores de la misma deberían ser capaces de apreciarla de la misma manera que lo hicieron los lectores de la obra original, y obtener la misma respuesta de unos y otros» (Tello Fons 2010: 126). Ni que decir tiene que Carmen Martín Gaité aborda la cuestión de forma muy diferente. En primer lugar, como ya se ha dicho, su intención no es la adecuación al original, ni mucho menos suscitar en los lectores de hoy la misma respuesta de los de ayer, lo que es a todas luces imposible por el cambio de contexto cultural y temporal que ha intervenido. Su intención, por el contrario, es compartir con el lector su propia respuesta al texto, esto es, probablemente, a lo que en el texto sigue vivo y actual para ella. También quiere proporcionar al lector toda la información cultural, geográfica y social (y estilística) que ha provocado su reacción, su apreciación de la obra, pero no puede y no quiere hacer ‘como si’ la obra fuera un original en castellano. En efecto, el lector sabe muy bien que el texto es una traducción, o por lo menos que el argumento se desarrolla en un lugar de lengua inglesa (el West Yorkshire concretamente) con determinadas características sociales, geográficas etc., y justamente por esto quedaría bastante perplejo tropezándose con un personaje que habla alguna variante diatópica del castellano. Asimismo, no sabría cómo interpretar el recurso sistemático a las incorrecciones no geográficamente marcadas (fonéticas, gramaticales, etc.) sugeridas por Tello Fons (2010: 128-129), que precisamente por no ser justificadas por los hábitos lingüísticos de una localidad podrían ser interpretadas como errores del traductor o como defectos de pronuncia o de habla hasta más marcados de como lo son en el original³⁸. Carmen Martín Gaité elige por lo tanto un registro informal, con algunas incorrecciones, «a modo de compensación» (Tello Fons 2010: 126), y sobre todo prefiere reproducir con medios literarios más que lingüísticos los rasgos sociales y de carácter del personaje,

³⁸ El problema, y Carmen Martín Gaité lo ve muy bien, no es solo lingüístico, y por lo tanto una solución exclusivamente lingüística, además de ser aproximativa y poco satisfactoria, puede originar efectos paradójicos. Por otra parte, con su compensación en el registro informal, la escritora demuestra no coincidir en «la costumbre literaria imperante en la cultura meta, es decir, la traducción a la lengua estándar de los dialectos» (Tello Fons 2010: 129).

realizando «una de las mejores traducciones de este título al español» (Tello Fons 2010: 124).

El caso de las secuencias (por ejemplo diálogos) o de las palabras en otras lenguas que a veces se encuentran en una obra, plantea problemas diferentes, en el sentido de que el significado de caracterización social, cultural, etc. de tales inserciones puede variar mucho y, por otra parte, el lector puede no conocer ninguno de esos términos. Dejarlos sin traducir, por lo tanto, conlleva el riesgo de que no sean entendidos ni por su significado primario y referencial, ni por su significado dentro de la obra. Carmen Martín Gaité tiende a traducir los textos en otras lenguas, aunque no estén marcados en el original (por ejemplo con la cursiva, como vimos por algunos términos ingleses en *El sistema periódico*), empleando a su vez recursos gráficos de varios tipos (cursiva o comillas, por ejemplo), o notas de la traductora si considera necesario explicar la presencia o la función de las expresiones extranjeras en el texto³⁹. Cuando la ‘otra’ lengua resulta ser el español, también lo señala (por ejemplo, en los cuentos de Alfau, o en *El misterio de la carretera de Sintra*) y a menudo aprovecha la ocasión para poner de relieve la diferente perspectiva o estereotipo cultural que revelan estas inserciones hechas por autores pertenecientes a otras culturas.

La actitud de Carmen Martín Gaité hacia las secuencias o los vocablos presentados en los originales en lenguas o dialectos ‘extranjeros’, confirma como a sus ojos la función de la traducción en el sistema de llegada era preminente sobre cualquier otra, lo que, *mutatis mutandi*, corresponde a lo que hacía cuando iba adaptando sus viejos apuntes y fragmentos a los nuevos contextos e interlocutores: merece la pena traducir si lo traducido dice algo nuevo, si propone una perspectiva diferente, si hasta llega a sacar del texto original lo que ‘podría’ haber dicho, convirtiendo en práctica traductora aquella máxima italiana, *se non è vero è ben trovato*, que tanto le gustaba a Carmen Martín Gaité (CNA-OC v [1983] 2016: 410).

6.5. NATALIA GINZBURG: UNA SEGUNDA PATRIA

Si la lectura es para Carmen Martín Gaité un viaje a otros mundos de su personal geografía, los libros de Natalia Ginzburg corresponden a lo que se podría definir la ‘vuelta a casa’ del viajero, la sensación mixta de recono-

39 En Jane Eyre, por ejemplo, las conversaciones entre Jane y Emily quedan en francés y en cursiva en el texto, y cada intervención de diálogo es traducida en las notas a pie de página sin otras explicaciones porque su ‘significado’ en el argumento está claro (la niña ha crecido en Francia). En el cuento «La bruja de Amboto» de la colección de Felipe Alfau, por el contrario, donde los términos vascos ya son explicados en el mismo texto por lo que no hace falta traducirlos, considera de toda forma necesario poner en evidencia de forma diferente los términos vascos y españoles (y señalar en nota los cambios efectuados), que en el texto original son todos en bastardilla, para subrayar sus distintos referentes culturales.

cimiento profundo y extrañeza que experimenta quien ha estado muy lejos durante mucho tiempo, y ahora lo ve todo igual, pero con otros ojos.

La mirada lo es todo, dice Carmen Martín Gaité, y ya se han descrito las circunstancias de su relación frustrada, y al mismo tiempo fértil y enriquecedora, con la autora italiana. Traducir Natalia Ginzburg significó para ella volver a mirar las cosas normales y conocidas con una exactitud que las pone de relieve sin idealizarlas. La escritura de las dos autoras tenía ya puntos en común desde el principio, pero Carmen Martín Gaité quiso acentuar en su propia escritura estas conexiones y por esto es interesante averiguar su actitud hacia la versión de las tres obras de la italiana (dos para la publicación y una para la representación teatral). Asimismo, estas tres obras pertenecen a tres diferentes géneros literarios, con sus peculiaridades discursivas y sus respectivos retos de traducción. *Querido Miguel* es una novela epistolar en la que prevalecen obviamente el registro informal y la referencia a los pequeños hechos cotidianos; *Nuestros ayeres* es una novela ‘de formación’ en la que irrumpe la historia, aunque la autora se quede anclada a la mirada ingenua, parcial y subjetiva de la joven protagonista; *La secretaria* es una obra teatral, esto es, una urdimbre de conversaciones (ya que de diálogo verdadero entre personas hay muy poco)⁴⁰, en la que las palabras vacías que protagonizan la escena acaban por revelar toda su cruel contundencia en los hechos que se desarrollan fuera de la escena (un suicidio).

Un análisis completo de todos los aspectos de estas traducciones excede el alcance del presente trabajo, y resultaría redundante con respecto a los objetivos de la investigación. En cambio, el análisis cualitativo de unos temas específicos, aunque muy sintético, puede proporcionar indicaciones más fiables sobre los criterios (literarios) de las decisiones traductoras de Carmen Martín Gaité, y sobre su *modus operandi* en el desarrollo concreto y contextualizado del proceso de traducción.

Un primer punto de interés es el tratamiento de los nombres propios de persona y de los apodos o diminutivos en las traducciones de Natalia Ginzburg, que a menudo son traducidos por el equivalente en español, transformados o cambiados en su aspecto gráfico (por ejemplo Miguel por Michele, como ya se ha visto, Quico por Enrico, y Angélica con tilde por Angelica, en *Querido Miguel*). Este procedimiento, que encontramos también en otras traducciones del italiano (Svevo y Levi), no es sistemático, ni coherente entre obras del mismo o de diferentes autores (la Anna de *Nuestros ayeres* tiene el mismo nombre de la Ana de *Corto viaje sentimental*, y el Quique de *Querido Miguel*, traduce un Enrico dejado tal cual en *El sistema periódico* y en *La secretaria*). En cambio, estas reelaboraciones son mucho menos frecuentes en las traducciones de otras lenguas, en particu-

⁴⁰ Sobre la diferencia entre diálogo y conversación, importantísima en la obra de Carmen Martín Gaité, se remite a la monografía de Maria Vittoria Calvi, cuyo título es justamente *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité* (1990).

lar del inglés y del francés, cuyos nombres (especialmente los apodos) son traducidos o transformados solo en los textos para niños y solo si tienen un significado que puede facilitar la comprensión, o en aquellos casos (los cuentos de Perrault) en los que ya tienen un equivalente acuñado en español: Cenicienta, Caperucita Roja, etc. También entre las traducciones de Natalia Ginzburg no se puede reconocer un criterio único, lo que significa que para cada obra, y para cada nombre, Carmen Martín Gaité hizo valer diferentes razonamientos y prioridades, aunque su criterio general fuese de no traducir o alterar los nombres, como se ve en las otras lenguas.

En *Querido Miguel* las variaciones en los nombres son más frecuentes, y los ajustes de tildes casi sistemáticos (María por Maria, Angélica por Angelica), probablemente porque tratándose de una novela epistolar, la traductora quiere enfatizar los aspectos de cotidianeidad, de 'normalidad' de las situaciones representadas, evitando nombres exóticos o que produzcan dificultades de lectura (y evitando también los paratextos). Asimismo, las tildes añadidas previenen los efectos de incorrección que su ausencia produciría en los nombres cuya grafía es por lo demás igual a la española, y por último, otro criterio de elección parece ser la dimensión acústica y de pronunciación (Quique por el más difícil Enrico). Carmen Martín Gaité quiere que el lector se identifique en la amarga crítica existencial de la novela, que considera transferible en la realidad española de aquellos años⁴¹, y por esto tiende a difuminar los aspectos culturales que puedan 'distraer' al lector.

En *Nuestros ayeres*, por el contrario, los cambios de nombre son casi ausentes (Anna es Anna, Giuma es Giuma, Cenzo es Cenzo, etc.), lo que parece ajustarse mejor al distanciamiento temporal y a las precisas referencias históricas, aunque no de fechas, que suponía la novela. De hecho, *Nuestros ayeres*, publicada en 1952, es la novela más larga y estructurada de Natalia Ginzburg, y anticipa en forma narrativa lo que *Léxico familiar* hará diez años más tarde en su forma híbrida entre la novela y la autobiografía: contar la influencia de un momento histórico en las vivencias de unas personas, y de una familia.

En *La secretaria*, obra teatral de 1967 que Carmen Martín Gaité tradujo para el estreno en 1997 en Madrid, la prioridad que orienta el tratamiento de los nombres es la puesta en escena, o sea el tema de la pronuncia y de la claridad de articulación de los actores (ya que el público escucha, y no está delante de un texto escrito). Efectivamente, los nombres que cambian son solo los de Edoardo/Eduardo, el personaje ausente que todos mencionan

41 El desfase temporal entre la publicación original de la novela en italiano (1973) y su traducción (1989) es por lo menos parcialmente compensado por las diferentes vivencias históricas de Italia y España: Natalia Ginzburg describía la sociedad italiana del desarrollo económico y de la lucha política de los años 60 y 70, muy influida también por el '68 francés, mientras que la traducción se insertaba en una España que quince años después de la muerte de Francisco Franco se encontraba en una fase de vertiginosa expansión económica, social y cultural parecida a la que vivió Italia entre los años 60 y 70.

continuamente, y el de Isabellita/Isabelita, donde la consonante doble del italiano corresponde a un alargamiento del tiempo de articulación que el español no discrimina fácilmente y, además, tratándose de la ‘ele’, puede confundirse con el dígrafo español ‘ll’ cuya pronunciación es diferente.

Otros clásicos «escollos» de toda traducción literaria son los términos que tienen implicaciones culturales, como los realia, o los fraseologismos, refranes y otras secuencias metafóricas o figuradas específicas de la lengua original. En estos casos Carmen Martín Gaité, fiel a su intención comunicativa, adopta en general todo tipo de equivalencia domesticante (por ejemplo en *Querido Miguel* el Orzobimbo, un polvo de cebada que se añade a la leche del desayuno, se convierte en Nescafé; la Società dei Telefoni en Telefónica; y el coche Cinquecento en un seiscientos, así como también encontramos Ansaplato = parche, y Martini = vermut). Lo mismo ocurre con las secuencias más complejas, como modismos y frases hechas, especialmente si tienen función expresiva y si no existe un equivalente acuñado en español (por lo que, en *La secretaria*, «Stiamo freschi» se mantiene como «Estamos frescos», mientras que «Salute al re» se convierte en «¡Viva la Pepa!», y «fare il filo» en «hacer la rosca»). Por otra parte, esta orientación puede cambiar, y mucho, según el contexto diegético y textual de la ocurrencia y su función, y hasta puede llegar a quebrar las correspondencias establecidas en precedencia si en otro contexto resultan menos acertadas o tienen alternativas mejores⁴². Esta manera de trabajar no resulta incoherente, sino eficaz, porque se funda en el equilibrio constantemente renovado entre los aspectos comunicativos, estilísticos y ‘culturales’, cuyo balance en la traducción puede ser diferente del original. Hay casos en los que «se pierde algo» y el contenido cultural sucumbe a la instancia comunicativa o estilística. Sin embargo, es justamente en estos casos que la traductora-mediadora se manifiesta, bien sea declarando el fracaso, pero proponiendo interpretaciones⁴³, bien sea echando mano de todos los recursos para compensar o integrar la información cultural perdida.

Uno de estos casos se encuentra a la página 187 de la edición de Círculo de Lectores de *Nuestros ayeres*, donde el texto italiano reproduce la línea de una canción que dice: «Il Piave mormorò: non c’è più caffè nero» (traducción literal: «El Piave susurró: no hay más café negro»). Se trata de la defor-

42 En *Querido Miguel*, por ejemplo, recurre dos veces la expresión ‘a idea’ (que Natalia Ginzburg emplea para decir ‘de manera aproximada’), y Carmen Martín Gaité la traduce una vez como ‘a ojo de buen cubero’ y la otra ‘a la buena de Dios’ adaptándose en ambos casos a los matices de la narración.

43 En *Nuestros ayeres*, Natalia Ginzburg escribe sin mayúscula el nombre de la marca comercial ‘Vegetina’ (un sucedáneo vegetal del caldo de carne liofilizado que se utilizó en Italia en los tiempos de hambre y racionamiento durante la Segunda Guerra Mundial). Por lo tanto, Carmen Martín Gaité busca la palabra en el diccionario, y apunta en la nota de traducción sus suposiciones, que resultan muy acertadas: «1. No he encontrado traducción de esta palabra. Posiblemente se trata de algún sucedáneo de verduras que la industria química lanzó al mercado con esa marca (*N. de la T.*)» (Ginzburg [1996] 1996: 320).

mación irónica del conocidísimo estribillo de una canción que celebra unos episodios cruciales de la Primera Guerra Mundial, en la que el entonces Reino de Italia luchó contra el Imperio austrohúngaro. El estribillo original de la canción reza: «Il Piave mormorò: non passa lo straniero». Como se ve, el fragmento alterado reproduce fielmente ritmo y estructura del original, conservando el mismo número de sílabas, la misma distribución de acentos y la terminación en «-ero», que lo hacen inmediatamente reconocible para cualquier lector italiano. Carmen Martín Gaité, que no quiere interrumpir la lectura con la larga explicación de todas las implicaciones históricas y culturales de un detalle de menor importancia en la economía general del texto, se limita a introducir una rima variando el orden de las palabras y cambiando el «no hay más» por la modulación equivalente «se acabó». El resultado es «El Piave susurró: el café negro se acabó», que gracias a la rima suena pegadizo a oídos españoles, y de esta manera justifica la invención de una línea tan rara para aludir a la situación de Italia durante la Segunda Guerra Mundial, cuando había escasez de todo. El lector ‘pierde’ la parodia de la canción original, porque no la conoce, pero gracias a la rima identifica la carga irónica y de invención popular de la secuencia. La nota añadida a pie de página, por su parte, explica que el Piave es un río italiano, hecho que el lector español probablemente no conoce, y dejando en la indeterminación el papel del río en los acontecimientos históricos de los que surgió la composición musical original, refuerza el efecto de rima infantil y surreal, único medio de expresión del descontento del pueblo, que al fin y al cabo quiso atribuirle Natalia Ginzburg.

De los ejemplos presentados hasta aquí podemos sacar algunas indicaciones sobre los planteamientos operativos de Carmen Martín Gaité, diseñados a medida para ajustarse a cada oración y cada palabra, y que consisten en un conjunto de técnicas y estrategias en las que podemos reconocer las herramientas clásicas del traductor y alguna combinación original como el juego de retroacciones entre las decisiones traductoras y los aportes de las notas. Seguramente, hasta en los detalles, Carmen Martín Gaité se enfrenta a la tarea con el mismo esmero, y el mismo placer, con el que escribe, lo que le permite a menudo alcanzar por ‘intuición’ grandes profundidades interpretativas y soluciones expresivas igualmente articuladas. Sin embargo, la ‘intuición’ no es una facultad abstracta caída del cielo, ni la escritora la ve así, sino una mezcla de atención, estudio y reflexión, tan constantemente practicada que llega a ser una actitud natural. Por un lado, hemos visto como Carmen Martín Gaité se preparaba al trabajo de traducción (leyendo y releendo, informándose, tomando notas, examinando otras traducciones, etc.); por el otro, queda claro en algunos ejemplos (y en sus declaraciones) la profusión de tiempo y el ahínco que dedicaba a solucionar hasta los «escollos» más insuperables. Sin embargo, desde su enfoque literario y dialógico de la traducción, Carmen Martín Gaité tenía en cuenta también la dimen-

sión del ‘estilo’, tan importante para caracterizar a la obra en su conjunto, tan relacionado con su significado profundo, y al mismo tiempo tan difícil de ‘traducir’. De hecho, en el sistema literario de llegada no solo están vigentes otro sistema lingüístico y diferentes contextos o cánones estéticos, sino que la obra será publicada como ‘traducción’, lo que implica una relación diferente entre el lector y el texto, de la que Carmen Martín Gaité es muy consciente y que como de costumbre intenta mediar.

Entre los diferentes rasgos estilísticos que Carmen Martín Gaité identifica en la escritura de Natalia Ginzburg, se pueden destacar en particular, basándose en sus escritos críticos, la «estética del fragmento» (Calvi 2011: 37); la «simplicidad aparente tras la cual se ocultan sabias acrobacias» (Ginzburg [1996] 1996: 19), y que «eleva el tono menor a categoría universal» (Ginzburg [1996] 1996: 20); las «infinitas modulaciones de la oralidad» (Calvi 2011: 34) que se cierran en un discurso «tupido, como una labor de punto de malla apretada», cuando el diálogo entre los personajes pierde su fuerza comunicativa y ya no es diálogo (Ginzburg [1996] 1996: 20). Por último, pero igualmente importante, Carmen Martín Gaité destaca justamente en el inédito sobre la traducción el «humor serio» de la italiana (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249).

En efecto, a oídos italianos, la escritura de Natalia Ginzburg suena seca y fragmentada, las oraciones son breves y la organización del texto es tendencialmente paratáctica, lo que la acerca al registro hablado sin que se pueda apreciar por otro lado una significativa presencia de los marcadores discursivos conversacionales que en las producciones orales suelen cohesionar el texto y desempeñar funciones fáticas y expresivas relacionadas con el contexto y el interlocutor (Mapelli 2009: 64). El lector italiano, a diferencia del lector español, sabe que estas características de la escritura de Natalia Ginzburg son originales y deliberadas, como lo prueban además otras particularidades de su prosa, desde la reiteración de las construcciones verbales fijadas como ejemplos de ‘léxico familiar’, hasta unas preferencias léxicas que parecen imprecisas o idiolécticas. En *Querido Miguel*, por ejemplo, Natalia Ginzburg habla de un capazo (‘porte-enfant’ en italiano, aunque se trate de un préstamo crudo del francés) llamándole ‘valigia’, o sea maleta; y en la misma novela recurre a la construcción adverbial ‘a idea’, como vimos arriba, para expresar aproximación, mientras que en italiano la locución adverbial estándar es ‘a occhio’ o ‘a occhio e croce’. Todas estas características inducen en el lector una sensación general de extrañeza que reproduce el distanciamiento, de sí mismos y de los demás, de los personajes, suscitando el efecto de amarga ironía en el que residen, como comenta con acierto Carmen Martín Gaité, la piedad y el desconcierto de los mismos personajes, de la autora y de su escritura (Ginzburg [1996] 1996: 20).

Ahora bien, ¿cómo traducir al español todos estos matices? Y, ¿cómo hacerlo a sabiendas de que el lector podría percibir las idiosincrasias de la es-

critura de Natalia Ginzburg como errores de traducción? Para solucionar el problema Carmen Martín Gaité enfatiza los rasgos informales y coloquiales del discurso de los personajes y del narrador, multiplica las fórmulas anodinas, las frases hechas y los marcadores conversacionales, y consigue reproducir la vacuidad existencial retratada por Natalia Ginzburg con medios casi diametralmente opuestos a los empleados por la escritora italiana⁴⁴.

Entre los recursos que permiten a Natalia Ginzburg crear el ritmo fragmentado y paratáctico de su prosa, destaca un uso peculiar de la puntuación, en la que abundan los puntos, escasean las comas y los punto y coma, y están prácticamente ausentes los signos de exclamación. Podemos ver un ejemplo de este estilo en la cita en italiano que se recoge a continuación, extraída de un diálogo de *Querido Miguel*:

«Mia moglie? mia moglie verrebbe subito. Porterebbe dei muratori. Degli elettricisti. Cambierebbe però anche tutta la tua vita. Metterebbe il bambino in un asilo-nido. Ti manderebbe a una scuola d'inglese. Non ti darebbe più pace. Butterebbe via tutti questi vestiti che porti. La casacca coi draghi la butterebbe nell'immondezzaio». (Ginzburg [1973] 2014:18)

Y ahora la traducción de Carmen Martín Gaité al español (subrayados míos):

-¿Mi mujer? ¡Buena es, vendría corriendo! Y se traería con ella a albañiles, a electricistas... Pero eso sí, la vida te la volvería del revés. Te metería al niño en una guardería, a ti te mandaría a una academia para que aprendieras inglés, no te dejaría respiro ni volverías a tener paz. Todas esas ropas que llevas, fuera con ellas. La chaqueta de los dragones, ésa te la tiraba directamente a la basura». (Ginzburg [1989] 2003: 27-28)

Aquí también, Carmen Martín Gaité invierte de alguna manera los procedimientos de la escritora italiana para transmitir la misma mezcla confusa de pensamientos y estados de ánimo mutables que los personajes van haciendo sin mucha convicción. No extraña, como se ve en los fragmentos subrayados, que giros coloquiales y frases hechas estén adaptados al español, así como la distribución a veces diferente de los elementos de las oracio-

44 En *La secretaria*, cuya copia mecanografiada se encuentra en el Archivo da Carmen Martín Gaité en la Biblioteca de Castilla y León, se pueden observar las correcciones de puño y letra de la escritora, seguramente añadidas en la fase de relectura posterior a la traducción. Los cambios que no emendan alguna errata sino responden a exigencias de estilo (por ejemplo sustituciones léxicas, reformulaciones, inserciones, puntuación), son diez, de los que tres se limitan a encontrar un sinónimo más acertado para alguna palabra, y siete trabajan en la expresividad del texto añadiendo énfasis a la puntuación y reforzando el registro coloquial.

nes. Sin embargo, en algunos puntos la traductora ha añadido o sustituido algún fragmento, seleccionando en cada caso fórmulas más expresivas e informales de las empleadas por Natalia Ginzburg. En el mismo tiempo, ha transformado de manera radical la puntuación, eliminando tres puntos e introduciendo puntos suspensivos y signos exclamativos, cuya función es reproducir y desarrollar, por otros medios, el ritmo de la descripción, apremiante como el carácter de la mujer de la que se habla. Natalia Ginzburg logra el efecto fragmentando el texto, Carmen Martín Gaité incrementando con la puntuación y las expresiones coloquiales la temperatura emocional del discurso directo.

El eclecticismo de las prácticas traductoras de Carmen Martín Gaité, en conclusión, es una herramienta refinada que la escritora utiliza para matizar las variables de la obra original y del contexto de llegada, filtradas todas por la identificación del texto por parte del lector como ‘traducción’ de una determinada obra. Su presencia en los textos es lo que hace visible este filtro, ofreciendo a los interlocutores la posibilidad de participar conscientemente, desde su punto de vista, en la relación dialógica que ella misma entretiene con los autores. Sus instrumentos son el estudio, el planteamiento narrativo, el recurso articulado a los paratextos y la búsqueda tenaz y creativa de soluciones expresivas que respeten en cada lugar del texto las intenciones complejas del autor y el derecho a entender del lector. Estos instrumentos pueden estar al alcance de cualquier traductor dispuesto a enfrentarse con la práctica, mucha práctica, y con la teoría, cuya función no es normativa, ni exclusivamente descriptiva, sino de proporcionar estructuras conceptuales y ejemplos que sintetizan, organizan y orientan el quehacer del traductor, abreviando a veces parte del camino.

Porque también traducir, como escribir, es un viaje, un andar de la palabra, «lenta, torpe y endeble como una oruga que reptase en zigzag sobre un árbol infinito, tratando de abarcar toda la superficie» (CNA-OC v [1983] 2016: 258).

CONCLUSIONES

El estudio de la labor traductora de Carmen Martín Gaité no se puede en absoluto dar por concluido con este trabajo, sino que queda abierto a ulteriores investigaciones, no menos necesarias. Sin embargo, el análisis sistemático de esta faceta de la producción de la autora me ha permitido arrojar nueva luz sobre su obra y su pensamiento, con especial referencia a la tensión entre la pulsión creativa, desencadenada por la lectura, y la orientación ética, dialógica e inclusiva que disciplina su escritura.

El dato más significativo que se desprende al explorar el terreno híbrido de las traducciones, situado entre la lectura y la escritura, es que Carmen Martín Gaité se consideraba por encima de todo una lectora y que fue su identidad de lectora la que hizo de ella una escritora. En las traducciones, de hecho, nuestra autora se plantea «ponerse en la piel del lector» y hacerle ver «lo que uno ve» (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249), desempeñando de esta manera dos veces el papel de lectora: primero, de la obra original, y después, o mejor dicho a lo largo de la travesía, de la obra que va traduciendo. Lo mismo ocurre, según afirma ella misma, con la escritura, donde su irreductible voluntad de diálogo desemboca en la intertextualidad y en la búsqueda de interlocutor.

La lectura corresponde a la escucha activa del otro, que en el diálogo auténtico permite partir de puntos de vistas diferentes («lo que uno ve y desde donde lo ve») y explorar juntos sus implicaciones, construir territorios compartidos de reflexión, matizar y definir los pensamientos respectivos, hasta llegar, si hay suerte, a un discurso común, o a la integración del discurso ajeno en el propio¹.

No hace falta subrayar la importancia de esta actitud en el proceso de continua evolución del yo, y la misma Carmen Martín Gaité lo afirma rotun-

¹ María Vittoria Calvi señala la concepción que tenía Carmen Martín Gaité de la lectura como diálogo, es decir, «un proceso interactivo, en el que dos discursos separados confluyen en una perspectiva unificadora» (Calvi 2019: 15).

damente en la conferencia titulada «Juan Benet: la inspiración y el estilo» (JBIE 1999), reprochando al amigo escritor su iconoclasia literaria:

Los libros, al brindarnos interlocución, nos están abriendo una puerta para salir del cuarto a veces mal aireado donde nos confiaron unas opiniones del mundo tercamente cultivadas a solas. Depende de nuestro talante el fruto que saquemos de esta invitación y que le cojamos gusto o no a mudar de postura. (JBIE-OC VI [1999] 2017: 955)

Si la escritura, para Carmen Martín Gaité, es «dar forma» a los «confusos fantasmas» del cerebro, la lectura es uno de los hervideros en los que tales fantasmas «se aglomeran» (ST-OC VI [1993-1998] 2017: 1249), siendo los otros la experiencia y la memoria. De ahí que la lectura pueda activar un «diálogo germinativo de los textos» o una «interdiscursividad germinativa», concepto avanzado por José María Pozuelo Yvancos para describir un tipo de 'intertextualidad' que se diferencia tanto de la simple cita como de la influencia anónima y colectiva ejercida por el sistema cultural y literario de referencia:

La pregunta que plantearía la *interdiscursividad germinativa* es si resulta posible aislar en un texto ideas-claves o fuerzas motrices que hayan nacido de unos discursos y/o textos anteriores, sean o no literarios, y sean o no cita concreta, pero que los autores hayan desarrollado a su modo, de manera que buena parte de una novela o de un conjunto de novelas incluso, puedan leerse como desarrollo de ese embrión (de ahí el adjetivo *germinativo*). El discurso o texto origen actúa por lo tanto como fuente generativa, pero se comporta ya como estímulo de una creatividad nueva, que aun siendo deudataria del discurso o texto base (no necesariamente desde su literalidad o cita), se halla transformada y sobre todo evolucionada hacia lugares no previstos de manera que la simple cita o referencia de la fuente no agotaría su fertilidad hermenéutica. (Pozuelo Yvancos 2018: 100-101)

Carmen Martín Gaité veía en la lectura no solo la capacidad de activar su propia creatividad, sino también la de todos los lectores, aunque en ellos no desembocara en la escritura. Por otro lado, el énfasis que ella misma pone en el valor de la lectura se desarrolla en la idea de la escritura como puente entre dos 'lecturas', de los libros y del mundo: primero la del autor, y luego la del lector.

Ni cabe decir que la segunda de estas lecturas es muy diferente de la primera, y bien lo explica Pozuelo Yvancos cuando apunta a dos tipos de

lectores. El primero, el «gran lector» o «lector-degustador», «cuando lee posee un *background*, un acervo de conocimientos literarios y lecturas que le permite dar significado a lo que para muchos lectores comunes no lo tiene», es capaz de «trazar puentes» entre textos, de reconocer si «dialogan entre sí», si «el uno ha sido fuente germinativa del otro» (Pozuelo Yvancos 2018: 102). Los escritores suelen ser lectores de este tipo, y su recurso a la intertextualidad es prueba y resultado de la «existencia de un diálogo de novelistas o entre novelistas [...] que es el que permite la familiaridad de motivos recurrentes» (Pozuelo Yvancos 2018: 102)². No se puede por menos que poner en relación estas palabras con las de Carmen Martín Gaité cuando habla del «hilo raro que nos une a unos escritores con otros» (MacDonald 1995: 43). El segundo tipo de lector, el «lector común», se define por sus insuficiencias, y es «alguien que quizá se encuentra con ese texto por vez primera o incluso desconoce la tradición literaria y la poética del autor, y que por tanto hace una lectura limitada a aquello más obvio» (Pozuelo Yvancos 2018: 102).

Pues bien, Carmen Martín Gaité no se conforma con una definición restrictiva del lector común como no experto, sino que llega a identificarse con esta figura, porque ella también fue una lectora ingenua y puede aseverar que aun así los libros le brindaron diversión, consuelo, conocimiento, compañía y visiones del mundo sobre las que pudo construir su propia postura existencial. Lejos de acomodarse en la aprobación de su gremio, de la élite de escritores y lectores expertos a la que pertenecía, Carmen Martín Gaité interpretó su compromiso con la literatura en términos de responsabilidad hacia todos los lectores, que por una lado eran los ‘clientes’ para quienes ejercía su ‘oficio’, y por otro lado, quizás el más importante, eran los compañeros e interlocutores de una aventura humana en la que nadie puede lucirse de ‘experto’. Su «búsqueda de interlocutor», la inclusividad de su manera de escribir, radica en la conciencia de que solo poniéndose «en la piel del lector», leyéndose a sí misma (y a sus traducciones) también como una lectora común, podía llegar a entablar un verdadero diálogo que enriqueciera a todos los interlocutores, sin menoscabo de la relación igualmente fértil que entretenía con las obras que iba leyendo.

Dicho en otras palabras, para Carmen Martín Gaité la calidad del trabajo de un escritor, y de cualquier artista, no reside en la mera expresión (cuanto más acertada sea posible) de su personal lectura del mundo, sino también, y sobre todo, en la capacidad de darle una forma que permita a otras personas, bien sea lectores o interlocutores, participar en el trabajo y continuarlo por su cuenta. Para llegar a este resultado la escritora recurre nuevamente a la lectura, esta vez de lo que está escribiendo, e intenta acercarse al lector, lo que supone una fuerte disciplina y una actitud ética, que efectivamente

² José María Pozuelo Yvancos está parafraseando a Claudio Guillén, que a su vez cita *Galdós and the Art of the European Novel (1867-1887)* de Stephen Gilman.

Carmen Martín Gaité parece valorar por encima de los vuelos de la fantasía, y de la borrachera del estilo que le imputaba a Juan Benet (cfr. Ródenas de Moya 2014: 152).

Las traducciones, pues, permiten a quien estudia la obra de Carmen Martín Gaité reconocer las principales orientaciones de su escritura en otro contexto, entenderlas e integrarlas de manera más general no obstante las diferencias de ejecución. En la traducción, que podríamos atrevernos a definir como un caso sui generis de diálogo germinativo, el traductor-lector experimenta en su cerebro la germinación de lo leído, e intenta dar forma y expresión verbal a este diálogo para que otros puedan sumarse a ello. La diferencia respecto a la escritura es más cuantitativa que cualitativa, y estriba en el hecho de que el texto base es la única fuente generativa admitida en contacto con el yo del lector-traductor, lo que vincula e limita el proceso evolutivo que llevaría a la creación de un texto 'de autor'. Por esto es justamente en las traducciones donde se puede apreciar de manera casi paradigmática la disciplina que la escritora ejerce sobre sí misma en la escritura, buscando la manera de dar una forma accesible a su creatividad, 'salvaje' por definición:

Del corazón salvaje voy a escribir. De como una de nuestras narradoras más calmadas, más atenta al hilo de la conversación o del suceso [...] añoraba no obstante la escritura salvaje y la tiranía de dejar al lector sometido al imperio de las asociaciones. La escritura salvaje es una escritura que quiere dejar fuera la brida, la silla de montar [...].

Pues bien, sólo como ramalazo rojo de luz y fugaz encontraréis a veces la escritura salvaje en los libros de Carmen Martín Gaité. Ella se quedó, prefirió no escapar. Ahora bien el caballo sí se le acercó como deseo, estuvo al pie de su ventana, y si escribo esto es para contar que estuvo, y que la disciplina, que es tan poco romántica, fue sin embargo el gran acto de amor de quien hubiera podido saltar y partir al galope, pero en cambio eligió ser gentil. No quiso tierras de nadie ni paseos solitarios si no escapábamos todos, si no alcanzábamos todos la posibilidad de galopar en la noche [...]. (Gopegui 2011: 45-46)

No es casual que sea otra escritora quien meta el dedo en la llaga, quien plantee y nos haga percibir en qué términos, en qué territorios, Carmen Martín Gaité intentó componer la lucha entre creatividad y expresión, entre inspiración y estilo, a la que todos los escritores (y muchos traductores) tienen que enfrentarse, cada cual a su manera.

Sin embargo, por lo menos a mis ojos, el espíritu de servicio, el dialogismo, la disciplina de Carmen Martín Gaité no fueron nunca los instru-

mentos de un sacrificio, sino las claves de una continua expansión personal y literaria. Porque si la escritura es una oruga lenta, torpe y endeble que intenta abarcar toda la superficie de un árbol infinito, su destino, como el de la oruga, es el éxtasis de la mariposa.

Bibliografía

I. CONVENCIONES GRÁFICAS Y CRITERIOS GENERALES DE REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA Y DE CITA

Las comillas bajas se emplean para delimitar las citas y los títulos de artículos, poemas, etc., mientras que las comillas simples sirven para los casos en los que se quieren destacar términos o secuencias, y las dobles se usan en lugar de las bajas en la Tabla.

La bibliografía final, organizada según el sistema autor-fecha, está dividida en tres secciones de las que se detallan a continuación las particularidades:

2.1. *Obras de Carmen Martín Gaité*: En orden cronológico de publicación, con la indicación de la acotación establecida para la primera mención de la obra (acrónimo y fecha edición original), y, si es el caso, para las citas extraídas cuando es posible de las *Obras Completas*. Ejemplos de citas, en las que se prescinde del apellido de la autora: (CNA-OC V [1983] 2016: 280) significa que el fragmento está extraído de *El cuento de nunca acabar*, publicado en 1983 y recogido en el quinto volumen de las *Obras completas* de 2016, a cuya edición se refiere el número de página; (TH 2006: 192) significa que la cita ha sido extraída de la recopilación póstuma de artículos de Carmen Martín Gaité *Tirando del hilo* de 2006. En el caso de citas de artículos de Carmen Martín Gaité aparecidos en revista o periódico, posteriormente recogidos en alguna compilación, y por último incluidos en algún volumen de las *Obras completas*, se han puesto entre paréntesis el acrónimo de la recopilación y del volumen de las *Obras completas*, la fecha de publicación original de la recopilación entre corchetes, y la fecha de publicación en las *Obras completas*. La fecha y otras informaciones sobre la publicación original en revista o periódico se proporcionan en nota a pie de página en la primera aparición del artículo. No se han incluido en la bibliografía final los datos bibliográficos y los enlaces de artículos de prensa citados una sola vez, y de las entrevistas a Carmen Martín Gaité, que son proporcionados en cada ocasión en una nota a pie de página. Tampoco se han incluido en la bibliografía final y en las notas los datos

de publicación de obras mencionadas de pasada (por ejemplo, el *Don Quijote* o la *Recherche*).

- 2.2. *Traducciones de Carmen Martín Gaité*: en la bibliografía final se han puesto en primer término los datos de publicación de la traducción, seguidos de los datos de publicación de la obra original y de todas las otras ediciones mencionadas, en lengua original o en traducción. Ejemplos de cita: (Flaubert 1982: 50) significa que la cita ha sido extraída de la primera edición de la traducción de Carmen Martín Gaité; (C. Brontë [1999] 2003: 9) significa que la cita ha sido extraída de la edición de 2003 de la traducción de Carmen Martín Gaité, cuya primera publicación se remonta a 1999; (Flaubert 1975: 44) significa que la cita ha sido extraída de otra traducción al español de *Madame Bovary*, en concreto de la traducción de Consuelo Berges de 1975, a la que se refiere el número de página; (Svevo [1898, 1927] 1979: 8) significa que la cita ha sido extraída del prólogo a la segunda edición italiana de 1927 de la novela *Senilità* de Italo Svevo, cuya primera edición remonta a 1989, y que el número de página se refiere a la edición de 1979 consultada.
- 2.3. *Bibliografía general de las obras citadas o consultadas*, imprimidas y en línea: sistema autor-fecha (fecha original entre corchetes si no es la misma de la edición consultada); también los prólogos y notas redactados por diferentes autores y el editor a los volúmenes de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité siguen el sistema autor-fecha. Ejemplos de cita: (Nida [1964; 1969] 2012: 58) significa que la cita ha sido extraída de la traducción consultada de partes de dos obras del autor de 1964 y 1969, publicada en 2012, a la que se refiere al número de página; (Ortega y Gasset [1937] 1970: 449) significa que la cita ha sido extraída de la obra *Miseria y esplendor de la traducción*, publicada en 1937, y que el número de página se refiere a la edición consultada, de 1970; (Pittarello 2009: 45) significa que la cita ha sido extraída del prólogo de Elide Pittarello al segundo volumen de las *Obras completas* de Carmen Martín Gaité publicado en 2009, al que se refiere el número de página.

2.1. OBRAS DE CARMEN MARTÍN GAITE CITADAS O CONSULTADAS

- 1948 «Desde el umbral» (DU 1948), *Trabajos y Días*, n. 9 de abril-mayo 1948: 7. En José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, (DU-OC III [1948] 2010): 553-555.
- 1955 *El balneario* (EB 1955), Madrid: Artes Gráficas Clavileño, distribuidor Afrodísio Aguado: 7-101. En José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, (EB-OC III [1955] 2010): 302-355.
- 1958 *Entre visillos* (EV 1958), Barcelona, Ediciones Destino.

- 1963 *Ritmo lento* (RL 1963, 2ª ed. 1970, 3ª ed. 1975), Barcelona, Seix Barral; 3ª edición: 1975, Barcelona, Ediciones Destino. En José Teruel (ed.) *Obras completas I. Novelas I (1958-1978)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores 2008, (RL-OC I [1975] 2008): 315-607.
- 1969 *El proceso de Macanaz* (PM 1969), Madrid, Moneda y Crédito. En José Teruel (ed.) *Obras completas IV. Ensayos I. Investigación histórica*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, 2015, (PM-OC IV [1969] 2015): 45-595.
- 1972 *Usos amorosos del deciocho en España* (UADE 1972). Madrid, Siglo XXI de España editores.
- 1973 *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (BI 1973), Madrid, Nostromo. Tercera edición, con título abreviado y aumentada con nuevos artículos: *La búsqueda de interlocutor*, Barcelona, Anagrama, 2000. En José Teruel (ed.) *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, 2016, (BI-OC V [1973] 2016): 39-228.
- 1974 *Retahílas* (RH 1974), Barcelona, Ediciones Destino.
- 1976 *Fragmentos de interior* (FI 1976). Barcelona, Ediciones Destino.
- 1976 *A rachas* (AR 1976), Madrid, Peralta Ediciones-Editorial Ayuso. Tercera edición aumentada con nuevos poemas: Madrid, Ediciones Hiperión 1986. Los poemas de las tres ediciones son recogidos, juntos con los de la cuarta edición que tiene un título diferente, en José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, (AR-OC III [1976] 2010): 599-672.
- 1977 *El conde de Guadalhorce, su época y su labor* (CG 1977), Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.
- 1978 *Cuentos completos* (CC 1978), Madrid, Alianza. En José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, (CC-OC III [1978] 2010): 139-425.
- 1978 *El cuarto de atrás* (CA 1978), Barcelona, Ediciones Destino. En José Teruel (ed.) *Obras completas I. Novelas I (1958-1978)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores 2008, (CA-OC I [1978] 2008): 955-1103.
- 1981 *El castillo de las tres murallas* (CTM 1981), Barcelona, Editorial Lumen.
- 1983 *El cuento de nunca acabar* (CNA 1983), Madrid, Trieste. La segunda edición, con una «Nota» añadida, fue publicada en el mismo año por la misma editorial. En José Teruel (ed.) *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, 2016, (CNA-OC V [1983] 2016): 229-529.
- 1985 *El pastel del diablo* (PD 1985), Barcelona, Editorial Lumen.
- 1986 *Dos relatos fantásticos* (DRF 1986), Barcelona, Editorial Lumen.
- 1987 *Usos amorosos de la postguerra española* (UAPE 1987), Barcelona, Anagrama. En José Teruel (ed.) *Obras completas IV. Ensayos I. Investigación histórica*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, 2015, (UAPE OC-IV [1987] 2015): 1119-1435.
- 1987 *Desde la ventana* (DV 1987), Madrid, Espasa Calpe. Segunda y tercera edición en 1988 y 1992, misma editorial. En José Teruel (ed.) *Obras completas V. Ensayos II.*

- Ensayos literarios*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, 2016, (DV-OC V [1987; 1992] 2016): 531-631.
- 1988 «Flores Malva» (FM 2010), cuento suelto, *Extrísimo. Magazine para vivir mejor*, núm. 6: 14-15. En José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, (FM-OC III [1988] 2010): 575-577.
- 1989 «Sibyl Vane» (SV 1989), cuento suelto, Madrid, cuadernillos sueltos *Esporádicos*, mayo de 1989, s.p. (composición e impresión de Francisco Cumpián y dibujo de Mavi Herrero). En José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, (SV-OC III, [1989] 2010): 573-574
- 1989 «The virtues of reading» (VR 1989), artículo publicado solo en inglés. En Marcia L. Welles (ed. y traducción), *PMLA*, v. 104, n. 3 (mayo 1989): 348-353.
- 1990 *Caperucita en Manhattan* (CM 1990), Madrid, Siruela. En José Teruel (ed.) *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009, (CM-OC II [1990] 2009): 55-190.
- 1992 *Nubosidad Variable* (NV 1992), Barcelona, Anagrama. En José Teruel (ed.) *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009, (NV-OC II [1992] 2009): 191-562.
- 1992 *Dos cuentos maravillosos* (DCM 1992), Madrid, Siruela.
- 1993 *Después de todo. Poesía a Rachas* (DT 1993), Madrid, Ediciones Hiperión. Cuarta edición aumentada con nuevos poemas. Los poemas de las tres primeras ediciones son recogidos, juntos con los de esta cuarta edición, que tiene un título diferente, en José Teruel (ed.) *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2010, (DT-OC III [1993] 2010): 599-672.
- 1993 *Agua pasada* (AP 1993), Barcelona, Anagrama. En José Teruel (ed.) *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, 2016, (AP-OC V [1993] 2016): 633-1033.
- 1994 *La reina de las nieves* (RN 1994), Barcelona, Anagrama.
- 1994 *Esperando el porvenir* (EP 1994), Madrid, Siruela.
- 1996 *Lo raro es vivir* (RV 1996), Barcelona, Anagrama.
- 1997 «La secretaria, de Natalia Ginzburg» (SNG 1997), en *Minerva* n. 5, febrero de 1997. Reseña de la obra teatral omónima de Natalia Ginzburg (traducida por Carmen Martín Gaité y estrenada el 13 de febrero de 1997). En José Teruel (ed.), *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, (SNG-OC VI [1997] 2017): 534.
- 1998 *Irse de casa* (IC 1998) Barcelona, Anagrama.
- 1998 «La fuerza de los sueños no cumplidos» (SNC 1998), en *Revista de Libros* n. 13, 1998: 36-37. Reseña de *El camino que va a la ciudad* de Natalia Ginzburg. En José Teruel (ed.), *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, (SNC-OC VI [1998] 2017): 542-546.

- 1999 «Juan Benet: la inspiración y el estilo» (JBIE 1996), conferencia, dictada el 2 y 3 de julio de 1993 y publicada en 1999, como apéndice titulado «Dos textos inéditos de Carmen Martín Gaité», en la tercera edición de Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara, 1996 (JBIE-OC VI [1999] 2017): 940-969.
- 2001 *Los parentescos* (LP 2001), Barcelona, Anagrama, 2001. En José Teruel (ed.) *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2009, (LP-OC II [2001] 2009): 1353-1521.
- 2002 *Pido la palabra*, conferencias, Barcelona, Anagrama (PP 2002).
- 2002 *Cuadernos de todo* (CT 2002). Maria Vittoria Calvi (ed.), Barcelona, Random House Mondadori. Edición consultada: Barcelona, Debolsillo, 2003 (CT [2002] 2003).
- 2005 *Visión de Nueva York* (VNY 2005), cuaderno de *collages*, Madrid, Siruela/Barcelona, Círculo de Lectores.
- 2006 *Tirando del hilo* (TH 2006). José Teruel (ed.), Madrid, Siruela.
- 2007 *El libro de la fiebre* (LF 2007), Maria Vittoria Calvi (ed.), Madrid, Cátedra.
- 2011 *Correspondencia* (MGB 2011). En Carmen Martín Gaité/Juan Benet, *Correspondencia*, (José Teruel ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- 2017 Texto inédito «Sobre la traducción» (ST 2017), escrito después de 1993. Reproducido parcialmente en una nota del editor al artículo de 1978 «Bailar con la más fea: la ingrata condición del traductor», en José Teruel (ed.), *Tirando del hilo*, Madrid, Siruela, 2006, (TH 2006): 193 nota 39; y por completo, menos el párrafo igual al artículo, en José Teruel (ed.), *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores, (ST-OC VI 2018): 1248-1249, nota.
- 1970-2000 Cartas de Carmen Martín Gaité a Esther Tusquets del 5 de julio de 1989, 14 de junio de 1990, 9 de abril de 1991, 25 de abril de 1991. Las cartas se conservan en Barcelona en el Fondo Tusquets de la Biblioteca de Cataluña.
- 2008-2019 Carmen Martín Gaité (ed. José Teruel) *Obras completas*:
- 2008 José Teruel (ed.), *Obras completas I. Novelas I (1958-1978)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
 - 2009 José Teruel (ed.), *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
 - 2010 José Teruel (ed.), *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
 - 2015 José Teruel (ed.), *Obras completas IV. Ensayos I. Investigación histórica*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores.
 - 2016 José Teruel (ed.), *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores.
 - 2017 José Teruel (ed.), *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores.
 - 2019 José Teruel (ed.), *Obras completas VII. Cuadernos y cartas*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores.

2.2. TRADUCCIONES DE CARMEN MARTÍN GAITE

- 1947a ARGHEZI, Tudor (Ion. N. Teodorescu), poemas «Los muertos» y «Duhovniceasca», en *Trabajos y Días*, Salamanca, 1947 n.7, marzo-abril: 13.
- 1947b ARGHEZI Tudor (Ion N. Teodorescu), poema «El escondite», en *Alferez*, Madrid, n. 4, mayo 1947, (s.p.). Los poemas «De-a v-ati-ascuns...» (El escondite) y «Duhovniceasca» fueron publicados por primera vez en la colección de poemas *Cuvinte potrivite*, s.l., Fundația Culturală Principele Carol Bibliofila (1927). Según la indicación de Carmen Martín Gaité que acompaña la traducción, el poema «Mortii» (Los muertos) fue recogido con los anteriores en la recopilación poética *Versuri*, Bucuresti, Fundatia pentru Literatura si Arta «Regele Carol II», 1936.
- 1968 SILONE, Ignazio, *Vino y pan*, Madrid, Alianza Editorial. Edición original: *Vino e pane*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1955.
- 1970 SVEVO, Italo, *Corto viaje sentimental*, Madrid, Alianza Editorial. Edición original (póstuma): *Corto viaggio sentimentale*, Milano, Mondadori, 1949.
- 1972 MARTÍN GAITE, Carmen y RUIZ TARAZONA, Andrés (eds.), *Ocho siglos de poesía gallega. Antología bilingüe*, Madrid, Alianza Editorial.
- 1972 FIGES, Eva, *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza Editorial. Edición original: *Patriarchal Attitudes: Women in Society*, London, Faber and Faber, 1970.
- 1974 EÇA DE QUEIROZ, José María y RAMALHO ORTIGÃO, José Duarte, *El misterio de la carretera de Sintra*, Madrid, Nostromo. Ediciones originales: *O Mistério da Estrada de Sintra*, por entregas en el *Diário de Notícias* de Lisboa, del 24 de julio al 27 de septiembre de 1870; en volumen: Lisboa, Livraria de A.M. Pereira, 1870.
- 1980 PERRAULT, Charles y BETTELHEIM Bruno, *Bruno Bettelheim presenta los cuentos de Perrault seguidos de los cuentos de Madame d'Aulnoy y de Madame Leprince de Beaumont*. Barcelona, Editorial Crítica. Edición original de los cuentos de Perrault: *Histoires ou contes du temps passé*, Paris, Barbin, 1697. Edición original de la obra traducida: *Bruno Bettelheim presente Les Contes de Perrault. Texte intégral. Suivis des contes de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, Paris, Seghers, 1978.
- 1981 WILLIAMS, William Carlos, *Viaje hacia el amor y otros poemas (1954-1962)*, Madrid, Editorial Trieste. Edición original: la traducción es una selección de los poemas de *Pictures from Brueghel and Other Poems (collected poems 1950-1962)*, New York, New Directions, 1962.
- 1982 WOOLF, Virginia, *Al faro*, Barcelona, Edhasa. Edición original: *To the Lighthouse*, London, The Hogarth Press, 1927.
- 1982 FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Barcelona, Bruguera. Otra edición consultada: Barcelona, Salvat, 1995. Edición con una «Nota sobre esta edición de *Madame Bovary*» de la traductora Consuelo Berges: *Madame Bovary: una pasión no correspondida*, Madrid, Alianza Editorial, 1975. Ediciones originales: *Madame Bovary. Mœurs de province*, por entregas en *La Revue de Paris*, octubre-diciembre 1856; en volumen: Paris, Lévy, 1857.

- 1982 SVEVO, Italo, *Senectud*, Barcelona, Bruguera. Primera edición original: *Senilità*, Trieste, Libreria Ettore Vram, 1898. Segunda edición original con prefacio del autor: *Senilità*, Milano, Giuseppe Morreale, 1927. Edición original consultada: *Senilità*, Milano, Dall'Oglio 1979.
- 1984 BRONTË, Emily, *Cumbres borrascosas*, Barcelona, Bruguera. Edición original (bajo pseudónimo Ellis Bell): *Wuthering Heights*, London, Thomas Cautley Newby, 1847.
- 1987 RILKE, Reiner Maria, *Cartas francesas a Merline 1919-1922*, Madrid, Alianza Editorial. Edición original: *Lettres françaises à Merline 1919-1922*, Paris, Seuil, 1950.
- 1987 LEVI, Primo, *El sistema periódico*, Madrid, Alianza Editorial. Edición original: *Il sistema periodico*, Torino, Einaudi, 1975.
- 1988 LEVI, Primo, *Historias naturales*, Madrid, Alianza Editorial. Edición original bajo pseudónimo: Damiano Malabaila, *Storie naturali*, Torino, Einaudi, 1966. Primera edición original sin pseudónimo: Torino, Einaudi, 1979.
- 1988 POE, Edgar Allan, «El cuervo», poema, Madrid, *Cuadernillos de la Merced*, colección al cuidado de Francisco Cumpián. Edición original: «The Raven», *The American Review: a Whig Journal of Politics, Literature, Art and Science*, vol. 1, 1845: 143-145.
- 1988 LEWIS, Clive Staples, *Una pena observada*, Madrid, Editorial Trieste. Segunda edición con título diferente: *Una pena en observación*, Barcelona, Anagrama, 1994. Primera edición original, bajo pseudónimo: N.W. Clerk, *A Grief Observed*, London, Faber and Faber, 1961. Primera edición original sin pseudónimo: London, Faber and Faber, 1963.
- 1989 GINZBURG, Natalia, *Querido Miguel*, Barcelona, Editorial Lumen. Edición consultada: Barcelona, Acontilado, 2003 (Ginzburg [1989] 2003). Edición original: *Caro Michele*, Torino, Einaudi, 1973. Edición original consultada: Torino, Einaudi, 2014 (Ginzburg [1973] 2014).
- 1990 PESSOA, Fernando, *El marinero*, obra teatral, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey (Pessoa 1990a). Segunda edición con prólogo diferente: Madrid, Francisco Cumpián y Maribel Ruiz, 1990 (Pessoa 1990b). Edición original: *O marinheiro*, en *Orpheu*, 1, Lisboa, 1915.
- 1991 ALFAU, Felipe, *Cuentos españoles de antaño*, Madrid, Siruela. Edición original: *Old Tales from Spain*, Garden City, Doubleday Doran, 1929.
- 1993 RUSKIN J., DE MORGAN M., BROWNE M., MACDONALD G., en Jonathan Cott (ed.), *Cuentos de hadas victorianos*, Madrid, Siruela. Edición original: *Beyond the Looking Glass: Extraordinary Works of Fairy Tales & Fantasy*, New York, Stonehill, 1973. Edición en lengua original del cuento «Se busca un rey» consultada en: Maggie Browne, *Wanted-A King*, New York, Cassell Publishing Company, New York, s.d. [1890].
- 1995 MACDONALD, George, *La princesa y los tragos*, Madrid, Siruela. Primera edición original por entregas: *The princess and the Goblin*, en *Good Words for the Young*, 1870-1871. Primera edición en volumen: London, Strahan & Co., 1871.

- 1996 GINZBURG, Natalia, *Nuestros ayer*, Madrid, Debate. Segunda edición, con prólogo: Barcelona, Círculo de Lectores, 1996 (Ginzburg [1996] 1996). Tercera edición, con título diferente: *Todos nuestros ayer*, Barcelona, Lumen 2016. Edición original: *Tutti i nostri ieri*, Torino, Einaudi, 1952. Edición original consultada: Torino, Einaudi, 2007.
- 1997 CA. GINZBURG, Natalia, *La secretaria*, traducción realizada para la representación teatral (estreno en el teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid el 13 de febrero de 1997). Texto mecanoscrito conservado en el Archivo Carmen Martín Gaité de la Biblioteca de Castilla y León de Valladolid. Edición original: *La segretaria*, en *Ti ho sposato per allegria e altre commedie*, Torino, Einaudi, 1976.
- 1999 BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre*, Barcelona, Alba. Segunda edición con prólogo: Barcelona, Debolsillo, 2003. Primera edición original bajo pseudónimo: Currer Bell, *Jane Eyre: An Autobiography*, London, Smith, Elder, and Co, Cornhill, 1847.
- 2000 GUILLERAGUES, Gabriel Joseph, comte de Lavergne, *Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado*, con epílogo de Emilia Pardo Bazán fechado 1889, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000. Edición original: *Lettres portugaises traduites en françois*, Paris, Chez Claude Barbin, 1669. Traducción precedente de Francisco Castaño, con epílogo de Reiner Maria Rilke fechado 1908: *Cartas de la monja portuguesa*, Madrid, Hiperión, 1987.

2.3 BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE LAS OBRAS CITADAS O CONSULTADAS

- ARROYO REDONDO, Susana, 2014, «Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente», *Revista de Literatura* enero-junio, vol. LXXVI, n. 151: 57-77.
- BACHELARD, Gaston, 1957, *Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BASSNETT, Susan, [1980], *Translation Studies*, London and New York, Methuen. Traducción italiana: *La traduzione teorie e pratica*, Bompiani, Milano, 1993, 4ª edición consultada: 2009.
- , and LEFEVERE, André, 1998, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.
- BAZZOCCHI, Gloria e TONIN, Raffaella, 2015, *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*, Bologna, Bononia University Press.
- BERTONI, Federico, 1998, *Romanzo*, Firenze, La Nuova Italia.
- BORAU, José Luis, 2002, «Prólogo», en Carmen Martín Gaité, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama: 7-II.
- BOURDIEAU, Pierre [1979], *La distinction*. Paris, Les éditions de minuit. Edición italiana consultada: *La distinzione*, Bologna, Il Mulino, 2001. Edición española: Madrid, Taurus, 1998.
- , 1992, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

- BROWN, Joan Lipman, 2014, «Carmen Martín Gaité: los años americanos», en José Teruel y Carmen Valcarcel (eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela: 82-93.
- CALVI, Maria Vittoria, 1990, *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago Edizioni.
- , [2002a], «Introducción», en Carmen Martín Gaité (Maria Vittoria Calvi ed.), *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori. Edición consultada: Barcelona, Debolsillo, 2003: 9-19.
- , 2002b, «La scrittura dell'io in Carmen Martín Gaité», en *Culture*, 16: 67- 81.
- , 2004a, «Il Settecento di Carmen Martín Gaité: dal processo di Macanaz agli 'usi amorosi'», en Patrizia Garelli e Giovanna Marchetti (a cura di), *Un 'hombre de bien'. Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Frolidi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso: 147-154.
- , 2004b, «Los Cuadernos de Todo de Carmen Martín Gaité: lengua y memoria», en *La memoria delle lingue: la didattica e lo studio delle lingue della Penisola Iberica in Italia. Actas del XXI Congresso Aispi (Salamanca 12-14 de septiembre de 2002)*, vol 2: 37-50.
- , 2007a, «Introducción», en Carmen Martín Gaité (Maria Vittoria Calvi ed.), *El libro de la fiebre*, Madrid, Cátedra: 9-74.
- , 2007b, «El autobiografismo dialógico de Carmen Martín Gaité», en *Turia, Revista Cultural*, 83: 223-235.
- , 2009, «La identidad narrativa en Carmen Martín Gaité: el "Libro de memoria diaria"», en Margherita Bernard, Ivana Rota e Marina Bianchi (a cura di), *Vivir es ver volver. Studi in onore di Gabriele Morelli*, Bergamo, Bergamo University Press – Sestante Edizioni: 83-92.
- , 2011, «Carmen Martín Gaité y Natalia Ginzburg», en José Teruel (coord.), *El legado de Carmen Martín Gaité, Ínsula 769-770*, LXVI Madrid, Espasa Calpe: 33-37.
- , 2012, «Un cuento autobiográfico de Carmen Martín Gaité. "El otoño de Poughkeepsie"», en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *En breve – Cuentos de escritoras Españolas (1975-2010) – Estudios y antología*, Madrid, Biblioteca Nueva: 73-89.
- , 2014, «Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaité», en José Teruel y Carmen Valcárcel (eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité* Madrid, Siruela: 124-137.,
- , 2018, «Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaité» en José Teruel (ed.), *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 215-235.
- , 2019, «Prólogo», en Carmen Martín Gaité (José Teruel ed.), *Obras completas VII. Cuadernos y cartas*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores: 9-46.
- CALVINO, Italo, 1984, «Nota del traduttore», en Raymond Quenau, *I fiori blu*, Torino, Einaudi: 263-274.

- CARABAYO-ABENGÓZAR, Mercedes (coord.), 2014, *Carmen Martín Gaité: nuevas perspectivas*, monográfico de *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, 52, enero-junio, Madrid, Universidad Complutense, http://webs.ucm.es/info/especulo/Carmen_Martin_Gaité_Especulo_52_2014_UCM.pdf (fecha de consultación 20/7/2019)
- CARRILLO ROMERO, María Coronada, 2008, *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité*, tesis doctoral, departamento de filología hispánica y lingüística general, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- CAROTENUTO, Carla, 2003, «Teoria e prassi della traduzione letteraria. Analisi testuale di *Senilità* tradotto da Carmen Martín Gaité», en Carla Gubert (a cura di), *Frammenti di Europa. Riviste e traduttori del Novecento*, Fossombrone, Metauro Edizioni: 47-180, <http://circe.lett.unitn.it/attivita/publicazioni/pdf/carotenuto.PDF> (fecha de consultación 20/7/2019)
- CASARES, Carlos, 1972, «Una antología ilegible», en *Triunfo* 529, 18/II/1972: 63-64.
- CHIRBES, Rafael, [2002], «Prólogo», en Carmen Martín Gaité, *Cuadernos de Todo*, Barcelona, Random House Mondadori. Edición consultada: Barcelona, Debolsillo, 2003: 21-28.
- CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė, 2000, *Carmen Martín Gaité (1925-2000)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- CONTADINI, Luigi, 2000, «Esperienza e scrittura nella narrativa di Carmen Martín (a propósito de *La Reina de las Nieves*, *Lo raro es vivir*, *Irse de casa*)», en *Rassegna Iberistica*, 70: 13-21.
- CREMADES, Raúl, 2013, «Tras la huella literaria de Carmen Martín Gaité. Estudio biográfico y aproximación didáctica», en *crítica.cl. Revista latinoamericana de ensayo*: 1-24, <http://critica.cl/literatura/tras-la-huella-literaria-de-carmen-martin-gaité-estudio-biografico-y-aproximacion-didactica>, (fecha de consultación 20/7/2019)
- CRUZ-CÁMARA, Nuria, 2008, *El laberinto intertextual de Carmen Martín Gaité: Un estudio de sus novelas de los noventa*, Newark, Juan de la Cuesta.
- CUSATO, Domenico Antonio, 1996, «Su alcune fonti di *Caperucita en Manhattan* di Carmen Martín Gaité» en Emilia Perassi (a cura di), *Tradizione, innovazione, modelli: scrittura femminile del mondo iberico e americano*, Roma, Bulzoni: 481-500.
- Eco, Umberto, [2003], *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani. Edición consultada: Milano, Tascabili Bompiani, 4ª edición, 2013.
- ELEFANTE, Chiara e PEDERZOLI, Roberta, 2015, «‘Le parole per dirlo’: il tema della morte nel peritesto della letteraura giovanile tradotta», en Bazzocchi e Tonin (a cura di) *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l’infanzia e per ragazzi*, Bologna, Bononia University Press: 57-101.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat, 2014, «Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica», en *Revista de Literatura*, vol. LXXVI, n° 152, julio-diciembre: 575-603.
- EVEN-ZOHAR, Itamar, [1978], «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», en James S. Holmes, José Lambert, and Raymond van

- den Broeck (eds.) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies* Leuven, Acco: 117-127. Edición revisada consultada: en *Polysystem Studies*, en *Poetics Today International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, n. 1, 1990: 45-51, http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%2ostudies.pdf (fecha de consultación: 20/7/2019).
- FARCI, Carola Ludovica, 2014, «*La coscienza di Zeno*: per l'interstualità di *Ritmo lento*», en *Cuadernos de Filología Italiana* vol. 21: 55-81, <http://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/47457> (fecha de consultación 20/7/2019).
- FUENTES DEL RÍO, Mónica, 2015, *La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité: de la teoría literaria a la práctica ficcional. Un modelo comunicativo*, Tesis doctoral, Facultad de Ciencias de la información. Departamento de Filología española III. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.
- , 2016, «El carácter lúdico de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité. El juego dialéctico entre lector y escritor», en *Especulo*, n. 57, agosto-diciembre, Madrid, Universidad Complutense: 52-70, webs.ucm.es/info/especulo/Literatura_y_Juego_Especulo_57_UCM_2016.pdf (fecha de consultación 20/7/2019).
- GARCÍA YEBRA, Valentín, 1982, *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid, Gredos.
- GARRIGA ESPINO, Ana, 2014, «Leyendo a Teresa de Jesús a través de Carmen Martín Gaité», en José Teruel y Carmen Valcárcel (eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Siruela, Madrid: 191-206.
- GENETTE, Gérard, [1982], *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris, Seuil. Traducción italiana consultada: *Palinsesti – La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- , [1987]. *Sueils*, Paris, Seuil. Edición consultada: Paris, Seuil, 2002. Traducción al español: *Umbrales*, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- GINZBURG, Natalia, 1990, «Postfazione», en Marcel Proust, *La strada di Swann* Torino, Einaudi: 557-564).
- GOPEGUI, Belén, 2011, «Un caballo al pie de la ventana de Carmen Martín Gaité», en José Teruel (coord.), *Ínsula 769-770*, LXVI Madrid, Espasa-Calpe: 45-46.
- HOLMES, James, 1975, «The Name and Nature of Translation Studies», en APPT, *Amsterdam Publications and Prepublications in Translation Series* Amsterdam, Department of General Literary Studies, University of Amsterdam: 66-80.
- HURTADO ALBIR, Amparo, [2001], *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra, 2017.
- JAKOBSON, Roman, 1959, «On Linguistic Aspects of Translation», en Robin A. Brower (ed.), *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press: 232-239.
- JOHNSON, Roberta, 2011, «El pensamiento feminista de Carmen Martín Gaité», en José Teruel (coord.), *Ínsula 769-770*, LXVI, Madrid, Espasa Calpe: 12-16.
- JURADO MORALES, José, 2003, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000)*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, II, Estudios y Ensayos, n. 428.

- LORENZO, Lourdes e RUZICKA, Veljka, 2015, «Pasión por la LIJ: ANILIJ y la traducción de la LIJ desde Galicia», en Bazzocchi e Tonin (a cura di), *Mi traduci una storia? Riflessioni sulla traduzione per l'infanzia e per ragazzi*, Bologna, Bononia University Press: 9-34.
- MAPELLI, Giovanna, 2009, «Texto y género», en Maria Vittoria Calvi, Cristina Bordonaba Zabalza, Giovanna Mapelli e Javier Santos Lopez, *Las lenguas de especialidad en español*, Carocci, Roma: 55-74.
- MARTINELL GIFRE, Emma, 1995, «Introducción», en Carmen Martín Gaité, *Hilo a la cometa*, Madrid, Espasa Calpe: 13-26.
- MOUNIN, George, [1965], *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi. Título original en francés (no publicado): *Traductions et Traducteurs*. Edición consultada: Torino, Einaudi, 2002.
- NABOKOV, Vladimir, 1981, «The Art of Translation», en *Lectures on Russian Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- NEWMARK, Peter, [1981], *Approaches to translation*, Oxford, Pergamon Press. Traducción italiana consultada: *La traduzione: problema e metodi*, Milano, Garzanti, 1988.
- NIDA, Eugene, 2012, *Sobre la traducción*, Madrid, Cátedra. Ensayos seleccionados y traducidos por el mismo autor y M. Elena Fernandez-Miranda-Nida de *Toward a Science of Translating* [1964] y *The Theory and Practice of Translation* [1969].
- NORD, Christiane, ([1997] 2018), *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, 2ª edición, Abingdon/New York, Routledge.
- ORDÓÑEZ LOPEZ, Pilar, 2006, «Miseria y esplendor de la traducción»: *La influencia de Ortega y Gasset en la traductología contemporánea*. Tesis doctoral, Facultad de Traducción e Interpretación. Departamento de Traducción e Interpretación, Universidad de Granada, <http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/1308/1/16433373.pdf> (fecha de consultación 20/7/2019).
- ORTEGA Y GASSET, José, [1937], «Miseria y esplendor de la traducción», en *Obras Completas*, v, Madrid, Revista de Occidente, 1970: 431-452. Disponible en formato electrónico en *Texturas*, n. 19, 2016: 7-22 http://www.tramaeditorial.es/wpcontent/uploads/2016/08/Ortega_y_Gasset_Traduccion_Texturas_19.pdf (fecha de consultación: 20/7/2019).
- PARDO BAZÁN, Emilia, 1889, «La Eloísa portuguesa», en *La España moderna*, Madrid: 63-91.
- PAZ, Octavio, 1971, *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets.
- , [1973, 1978, 1981, 2000], *Versiones y diversiones*. Edición consultada: Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2014.
- PITTARELLO, Elide, 1994, «Carmen Martín Gaité alla finestra», en Susanna Regazzoni e Leonardo Buonomo (a cura di), *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche. Atti del Convegno (Venezia e S. Donà di Piave 26-27 gennaio 1993)*, Roma, Bulzoni Editore: 69-76.

- , 2009, «Las últimas novelas de Carmen Martín Gaité», en Carmen Martín Gaité, *Obras completas II. Novelas II (1958-1978)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores: 9-45.
- , 2016a, «El cuento de nunca acabar y Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaité. Notas en forma de collages», en Eugenia Sainz González, Inmaculada Solís García, Florencio del Barrio de la Rosa e Ignacio Arroyo Hernández (eds.), *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi, Rassegna iberistica 1-23*, Venezia, Ca' Foscari Edizioni: 351-372, <http://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/chapter/978-88-6969-080-8/978-88-6969-080-8-ch-23.pdf> (fecha de consultación 20/7/2019).
- , 2016b, «“Omaggio a Virginia Woolf”: un collage narrativo di Carmen Martín Gaité», en *Ermeneutica letteraria*, n. 12: 43-54.
- , 2018, «“Homenaje a Virginia Woolf”: palabras e imágenes en un collage neoyorkino de Carmen Martín Gaité», en José Teruel (ed.), *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 237-258.
- POZUELO YVANCOS, José María, 2018, «Diálogo germinativo de los textos: Javier Marías ante un motivo de Juan Benet», en *Revista de Occidente*, n. 450: 99-114.
- RAIMONDI, Ezio, 2007, *Un'etica del lettore*, Bologna, Il Mulino.
- REISS, Katharina und VERMEER, Hans J., 1984, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen, Niemeyer. Traducción consultada: *Towards a general Theory of Translational Action*, Abingdon/New York, Routledge, 2013.
- REYES, Graciela, 1984, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.
- RICOEUR, Paul, 1990, *Soi même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, 2014, «Las razones de una poética comunicativa (con Benet al fondo)», en José Teruel y Carmen Valcárcel (eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela: 138-15.,
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (coord.), 2016, *Retratos de traductoras en la Edad de Plata*, Madrid, Escolar y Mayo.
- SALINAS, Jaime, 2013, *El oficio de editor: una conversación con Juan Cruz*. Madrid, Alfaguara.
- SÁNCHEZ MORO, Tamara, 2016, *El hombre y la mujer en la traducción: Análisis del comportamiento de la traducción de Carmen Martín Gaité frente a la de Juan Bravo Castillo en Madame Bovary*. Trabajo de fin de grado. Universidad de Valladolid. Soria.
- SARMATI, Elisabetta, 2009, «Tessiture intertestuali. Memorie letterarie in *Nubosidad variable* di Carmen Martín Gaité», en *Rivista di Filologia e Letteratura ispaniche*, XII: 147-176.
- , 2010, «Per una poetica dello spazio: la frontiera della ‘ventana’ in *Entre visillos* di Carmen Martín Gaité», xxvi *Convegno dell'Associazione Ispanisti italiani (Trento, 27-30 ottobre 2010)*, en Alessandro Cassol, Daniele Crivellari, Flavia Gherardi e Pietro Taravacci (a cura di), *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella*

- tradizione e nella contemporaneità, vol. I, Trento, Università degli Studi, 2014: 542-555.
- , 2011, *Desde el umbral. Sulla soglia. La narrativa di Carmen Martín Gaité*, Roma, Carocci.
- , 2014a, «Visiones de Nueva York en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité», en Mercedes Carabayo-Abengózar (coord.), *Carmen Martín Gaité. Nuevas perspectivas*, monográfico de *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, n. 52, enero-junio, Madrid, Universidad Complutense: 57-70.
- , 2014b, «Mme de Merteuil versus Ana Karenina, Mme Bovary y Ana Ozores: revisión de modelos femeninos en *Retahílas* de Carmen Martín Gaité», in Margarita Almela, María García Lorenzo y Helena Guzmán (coords.), *Malas*, Madrid, Uned: 451-464.
- , 2019, «“Bailar con la más fea”: Carmen Martín Gaité traductora», en prensa.
- TELLO FONS, Isabel, 2010, «Análisis y propuesta de traducción del dialecto en *Cumbres borrascosas*», en *EntreCulturas*, n. 2: 105-131.
- TERUEL, José, 1997, «La ficción autobiográfica de tres mujeres: *Nubosidad variable*», en *Confluencia. Revista Hispanica de cultura y literatura*, vol. 13, n. 1, fall, Greeley, University Press of Colorado: 64-72.
- , 2004, «El rescate del tiempo como proyecto narrativo: *El cuarto de atrás* y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaité», en José Martínez Cachero et al. (eds.), *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*, Madrid, Eneida, col. Puntos de vista: pp. 193-209.
- , 2005, «Un cuaderno de microcuentos», en *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 21 (1): 267-268.
- , 2006a, «Carmen Martín Gaité, articulista», en Carmen Martín Gaité, *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*, Madrid, Siruela, col. Libros del Tiempo: 19-31.
- , 2006b, «Un contexto biográfico para *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité», en Ángeles Encinar, Eva Löfqvist y Carmen Valcarcel (eds.), *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*, vol. 2, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid: 143-151.
- , 2007, «La expresión poética en Carmen Martín Gaité», *Turia*, vol. 83 (junio): 236-245.
- , 2008, «Nombres y tramos para una vida en obras», en Carmen Martín Gaité, *Obras completas I. Novelas I (1958-1978)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, col. Opera Mundi: 9-59.
- , 2011a, «Juan Benet y Camen Martín Gaité: historia de una correspondencia», en Carmen Martín Gaité/Juan Benet, *Correspondencia*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, col. Biografías, memorias y testimonios: 7-25.
- , (coord.), 2011b, *El legado de Carmen Martín Gaité*, *Ínsula* 769-770, LXVI, Madrid, Espasa Calpe.
- , 2012, «Los últimos cuentos de Carmen Martín Gaité», en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2012). Estudios y antología*, Madrid, Biblioteca Nueva: 209-228.

- , 2013, «*Ritmo lento and Carmen Martín Gaité's Role in the Renewal of the Spanish Novel of the 1960s*», en Joan L. Brown (ed.), *Approaches to Teaching the Works of Carmen Martín Gaité*, New York, The Modern Language Association of America (MLA): 60-70.
- , y VALCÁRCEL, Carmen (eds.), 2014, *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité* Madrid, Siruela.
- , 2015a, «Semblanza de Jaime Salinas (1925-2011)», en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) – EDI-RED*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jaime-salinas-maison-carree-argelia-1925-islandia-2011-semblanza/> (fecha de consultación: 20/7/2019).
- , 2015b, «El descarrilamiento de Carmen Martín Gaité por los cauces del ensayo: *El cuento de nunca acabar*», en Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya (eds.), *Ondulaciones. El ensayo literario en la España del siglo xx* Madrid, Iberoamericana/Vervuert: 389-409.
- , 2017, prólogo «Carmen Martín Gaité como articulista y conferenciante: su práctica y concepción de la crítica literaria», en Carmen Martín Gaité, *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, Madrid, Espasa Calpe/Barcelona, Círculo de Lectores: 9-34.
- TOLEDANO BUENDÍA, Carmen, 2010, «¿Qué hay tras las ‘notas del traductor’?», en Rosa Rabadán, Marisa Fernández López y Trinidad Guzmán González (eds.), *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo* vol. 1, León, Universidad de León, Área de publicaciones: 637-662, <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/4892/Toledano.pdf?sequence=1> (fecha de consultación: 20/7/2019).
- TOMASSINI, Giovanni Battista, 1990, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni.
- TOROP, Peeter, [1995], *Total'nyj perevod*. Tartu, Tartu University Press. Traducción consultada: *La traduzione totale*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 2010.
- TOSOLINI, Giulia, 2015, «Una finestra sul passato: *Irse de casa* di Carmen Martín Gaité», en *Altre Modernità Rivista di studi letterari e culturali, Numero speciale: Finestre: sguardi, riflessi, trasparenze e opacità*, Milano, Università degli Studi di Milano: 27-37, <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/4622/4738> (fecha de consultación: 20/7/2019)
- TOURY, Gideon, 1980, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- UBERTI-BONA, Marcella, 2018, «Carmen Martín Gaité traductora: taller y teoría», en Marta Díaz Ferro, Jorge Diz Ferreira, Ania Pérez Pérez e Ana Varela Suárez (eds.), *Novas perspectivas na lingüística aplicada*, Lugo, Editorial Axac: 331-339.
- VALCÁRCEL, Carmen, 2010, Prólogo «Carmen Martín Gaité: la mirada ética», en Carmen Martín Gaité, *Obras completas III – Narrativa breve, poesía y teatro*, Barcelona, Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores: 9-44.
- VENUTI, Lawrence, 1995, *The Translator's Invisibility*, Abingdon/New York, Routledge. Reimpresión consultada, 2002.

WANDRUSKA, Mario, [1969]. *Sprachen – Vergleichbar und Unvergleichlich*. München. R. Piper & Co. Verlag, Traducción consultada: *Nuestros idiomas comparables e incomparables*, Madrid, Gredos, 1976.

Tabla de las traducciones de Carmen Martín Gaité

1947 PRIMERAS TRADUCCIONES EN REVISTAS UNIVERSITARIAS						
Año	Lugar y editorial	Autor	Año y título del original	Lengua	Título de la traducción y otras informaciones	Otras obras y eventos biográficos
1947	Salamanca <i>Trabajos y Días</i> (n. 7, marzo-abril)	Tudor Arghezi (Ion N. Teodorescu)	1936 "Mortii" 1927 "Duhovniceasca"	Rumano	"Los muertos" y "Duhovniceasca" -Nota de la traductora sobre el autor.	1946: Viaja a Coimbra con una beca universitaria. 1946: En la universidad aprende el rumano en las clases del profesor Aurelio Rauta. 1947: Primeros artículos y cuentos en revistas universitarias.
1947	Madrid <i>Alérez</i> (n. 4, mayo)	Tudor Arghezi (Ion N. Teodorescu)	1927 "De-a v-ati-ascuns"	Rumano	"El escondite"	
(1948-1967) NO PUBLICA TRADUCCIONES						
1948						Viaja a Cannes con una beca universitaria. Se licencia en Filología Románica por la Universidad de Salamanca. Se muda a Madrid.
1949						Contrae el tifus y vuelve a Salamanca para curarse. Escribe <i>El libro de la fiebre</i> (publicado póstumo en 2007). Vuelve a Madrid.
1953						Primeros cuentos publicados en <i>Revista Epañola</i> . Se casa con Rafael Sánchez Ferlosio. Se traslada en la casa de Doctor Esquerdo.
1954						Primeros viajes a Italia. Nace el hijo Miguel. Premio Café Gijón para <i>El balneario</i> (publicado en 1955 con otros cuentos).
1955						Muere con seis meses el hijo Miguel.
1956						Nace la hija Marta.
1958						<i>Entre visillos</i> (novela ganadora del Premio Eugenio Nadal en 1957).
1960						<i>Las ataduras</i> (cuentos).
1961						Empieza a escribir sus 'cuadernos de todo' (publicados póstumos en 2002).
1963						<i>Ritmo lento</i> (novela). No publicará otras obras narrativas hasta 1974.
1964						Comienza la correspondencia con Juan Benet (publicada póstuma en 2011).

(1968-1974) EL SILENCIO DE LA BÚSQUEDA						
Año	Lugar y editorial	Autor	Año y título del original	Lengua	Título español y otras informaciones	Otras obras y eventos biográficos
1968	Madrid Alianza Editorial	Ignazio Silone	1955 <i>Vino e pane</i>	Italiano	<i>Vino y pan</i> - Única traducción al español; - 7 N.d.T.	1969: <i>El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento</i> (ensayo).
1970	Madrid Alianza Editorial	Italo Svevo (Ettore Schmitz)	1949 <i>Corto viaggio sentimentale e altri racconti inediti</i>	Italiano	<i>Corto viaje sentimental</i> - Primera versión española del texto; - "Nota de la traductora"; - 2 N.d.T.	1970: se separa del marido Rafael Sánchez Ferlosio.
1972	Madrid Alianza Editorial	Varios y anónimos	Selección de poesía gallega a cargo de Carmen Martín Gaité (hasta el siglo XV) y Andrés Ruiz Tarazona (desde el siglo XV)	Gallego	<i>Ocho siglos de poesía gallega: antología bilingüe</i> - Prólogo de los traductores; - "Criterio de selección" de los traductores; - 5 N.d.T. de Carmen Martín Gaité.	1972: <i>Usos amorosos del dieciocho en España</i> (ensayo). 1972: comienza la correspondencia con Esther Tusquets.
1972	Madrid Alianza Editorial	Eva Figes	1970 <i>Patriarcal Attitudes: Women in Society</i>	Inglés	<i>Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad</i> - Única traducción al español; - 2 N.d.T.	1973: <i>La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas</i> (ensayo).
1974	Madrid Nostromo	José María Eça de Queirós y José Duarte Ramalho Ortigão	1870 <i>O mistério da estrada de Sintra</i>	Portugués	<i>El misterio de la carretera de Sintra</i> - Prólogo de la traductora; - 27 N.d.T.	1974: <i>Retahílas</i> (novela).
(1975-1979) NO PUBLICA TRADUCCIONES						
1975	Muere Francisco Franco.					
1976	<i>A rachas</i> (poemas). <i>Fragmentos de interior</i> (novela). Colaboración semanal con <i>Diario 16</i> hasta 1980 (artículos y reseñas).					
1977	<i>El conde de Guadalhorce, su época y su labor</i> (ensayo).					
1978	Mueren los padres a pocas semanas de distancia uno del otro. <i>El cuarto de atrás</i> (novela). <i>Cuentos completos</i> (cuentos).					
1979	Primera estancia en Estados Unidos, invitada en Nueva York con ocasión de un congreso de literatura española contemporánea.					

(1980-1984) DIALOGAR CON LOS CLÁSICOS						
Año	Lugar y editorial	Autor	Año y título del original	Lengua	Título español y otras informaciones	Otras obras y eventos biográficos
1980	Barcelona Editorial Crítica	Charles Perrault (et al.)	1680 <i>Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités – Contes de ma mère l'Oye</i>	Francés	<i>Bruno Bettelheim presenta los cuentos de Perrault: seguidos de lo Madame Leprince de Beaumont</i> - “Nota de la traductora”.	1980: durante una nueva estancia en Nueva York para un semestre en Barnard College; compone <i>Visión de Nueva York</i> , publicado póstumo en 2005 (cuaderno de <i>collages</i>). 1981: <i>El castillo de las tres murallas</i> (cuento).
1981	Madrid Trieste	William Carlos Williams	1955 <i>Journey to Love</i>	Inglés	<i>Viaje hacia el amor y otros poemas</i> - 8 <i>N.d.T.</i>	
1982	Barcelona Edhasa	Virginia Woolf	1927 <i>To the Lighthouse</i>	Inglés	<i>Al faro</i>	
1982	Barcelona Bruguera	Gustave Flaubert	1856 <i>Madame Bovary</i>	Francés	<i>Madame Bovary</i> - Contracubierta firmada; - 10 <i>N.d.T.</i>	
1982	Barcelona Bruguera	Italo Svevo (Ettore Schmitz)	1898 <i>Senilità</i>	Italiano	<i>Senectud</i> - Única traducción con este título en vez de <i>Senilidad</i> , - 2 <i>N.d.T.</i>	1983: <i>El cuento de nunca acabar</i> (ensayo).
1984	Barcelona Bruguera	Emily Brontë (primera edición bajo pseudónimo Ellis Bell)	1847 <i>Wuthering Heights</i>	Inglés	<i>Cumbres Borrascosas</i> - Prólogo Círculo de Lectores (1987); - 3 <i>N.d.T.</i>	
(1985-1986) NO PUBLICA TRADUCCIONES						
1985						El 8 de abril muere su única hija, Marta Sánchez Martín, a los 28 años de edad. Escribe en Estados Unidos “El otoño de Poughkeepsie”, publicado póstumo en <i>Cuadernos de todo</i> (2002). <i>El pastel del diablo</i> (cuento).
1986						<i>A rachas</i> (poemas), tercera edición que incluye “Todo es un cuento roto en Nueva York”. <i>Dos relatos fantásticos</i> (cuentos “El castillo de las tres murallas” y “El pastel del diablo”); el título cambiará en <i>Dos cuentos maravillosos</i> desde la edición de 1992.

(1987-1990) EMPEZAR DE NUEVO						
Año	Lugar y editorial	Autor	Año y título del original	Lengua	Título español y otras informaciones	Otras obras y eventos biográficos
1987	Madrid Alianza Editorial	Rainer Maria Rilke	1950 <i>Lettres françaises à Merline 1919-1922</i>	Francés	<i>Cartas francesas a Merline 1919-1922</i> - Única traducción española; - 1 <i>N.d.T.</i> (a la introducción).	1987: <i>Usos amorosos de la postguerra española</i> (ensayo); <i>Desde la ventana</i> (ensayo).
1987	Madrid Alianza Editorial	Primo Levi	1975 <i>Il sistema periodico</i>	Italiano	<i>El sistema periódico</i> - Única traducción al español; - 16 <i>N.d.T.</i>	
1987	Madrid Alianza Editorial	Primo Levi (primera edición bajo pseudónimo Darniano Malabaila)	1966 <i>Storie naturali</i>	Italiano	<i>Historias Naturales</i> - Única traducción al español; - 7 <i>N.d.T.</i>	
1988	Madrid El Arbol de Poe	Edgar Allan Poe	1845 <i>The Raven</i>	Inglés	"El cuervo"	1988: "Flores malva" (cuento).
1988	Madrid Trieste	C.S. Lewis (primera edición bajo pseudónimo N.W. Clerk)	1960 <i>A Grief Observed</i>	Inglés	<i>Una pena observada</i> - Única traducción española; - Título Anagrama 1994 <i>Una pena en observación</i> ; - 3 <i>N.d.T.</i>	
1989	Barcelona Lumen	Natalia Ginzburg	1973 <i>Caro Michele</i>	Italiano	<i>Querido Miguel</i> - Única traducción al español.	1989: "Sybil Vane" (cuento).
1990	Alcalá de Henares Fundación Colegio del Rey	Fernando Pessoa	1915 <i>O marinheiro</i>	Portugués	<i>El marinero</i> - Prólogo: programa de sala; - Edición Cumprián (1990): texto leído por la traductora y "Nota a la presente versión" firmada.	1990: <i>Caperucita en Manhattan</i> (novela).

(1991-2000) VUELTA A LA NOVELA: HACIA LO MÁGICO						
Año	Lugar y editorial	Autor	Año y título del original	Lengua	Título español y otras informaciones	Otras obras y eventos biográficos
1991	Madrid Siruela	Felipe Alfau	1929 <i>Old Tales from Spain</i>	Inglés	<i>Cuentos españoles de antaño</i> - Única traducción al español; - Prólogo; - 8 <i>N.d.T.</i>	1992: <i>Nubosidad variable</i> (novela).
1993	Madrid Siruela	John Ruskin et al. (Jonathan Cott ed.)	1973 <i>Beyond the Looking Glass</i>	Inglés	<i>Cuentos de hadas victorianos</i> - Única traducción al español de algunos cuentos de este texto; - 10 <i>N.d.T.</i> en textos traducidos.	1993: <i>Agua pasada</i> (ensayo). 1994: <i>Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa</i> (ensayo). <i>La Reyna de las Nieves</i> (novela). <i>A palo seco</i> (teatro).
1995	Madrid Siruela	George MacDonald	1872 <i>The Princess and the Goblin</i>	Inglés	<i>La princesa y los trasgos</i> - Única traducción al español; - Prólogo; - 1 <i>N.d.T.</i>	
1996	Madrid Debate	Natalia Ginzburg	1952 <i>Tutti i nostri ieri</i>	Italiano	<i>Nuestros Ayeres</i> - Única traducción al español; - Prólogo en Círculo de Lectores (1996); - Cambio título en Lumen (2016): <i>Todos nuestros ayeres</i> ; - 13 notas al prólogo; - 13 <i>N.d.T.</i>	1996: <i>Lo raro es vivir</i> (novela). 1996: "Juan Benet: la inspiración y el estilo" (conferencia, publicada en 1999). 1998: <i>Irse de casa</i> (novela).
1999	1999 Barcelona Alba	Charlotte Brontë (primera edición bajo pseudónimo Currer Bell)	1847 <i>Jane Eyre</i>	Inglés	<i>Jane Eyre</i> - Prólogo en Debolsillo (2003); - 4 Notas al prólogo; - 101 <i>N.d.T.</i>	1999: <i>La hermana pequeña</i> (teatro).
2000	Barcelona Círculo de Lectores	Gabriel Joseph de Lavergne	1669 <i>Lettres Portugaises</i>	Francés	<i>Cartas de amor de la monja portuguesa Mariana Alcoforado</i> - Prólogo; - Epílogo de Emilia Pardo Bazán.	2000: el 23 de julio muere Carmen Martín Gaité, dejando inacabada su última novela, <i>Los parentescos</i> , que será publicada póstuma en 2001.

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rummyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

| 17 |

Giuliana Calabrese
La conseguenza di una metamorfosi
Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

| 18 |

Anna Pasolini
Bodies That Bleed
Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)
La Política de la mirada.
Felisberto Hernández hoy

| 20 |

Elisabetta Lonati
Communicating Medicine.
British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas

| 22 |

A.M. González Luna y A. Sagi-Vela (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Chile

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)
Donde no habite el Olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Argentina

| 25 |

Camilla Storskog
Literary Impressionisms.
Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)
La densità meravigliosa del sapere.
Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa, Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a cura di)
La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali

| 28 |

Alicia Kozameh
Antología personal

| 29 |

Monica Barsi e Laura Pinnavaia (a cura di)
Esempi di seconda mano.
Studi sulla citazione in contesti europeo ed extraeuropeo

| 30 |

Marcella Uberti-Bona
Geografías del diálogo.
La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité