

# DIÁLOGO, CONVERSACIÓN Y OTROS HILOS EN LA NARRATIVA DE CARMEN MARTÍN GAITÉ

Maria Vittoria Calvi









**DIÁLOGO, CONVERSACIÓN  
Y OTROS HILOS EN LA NARRATIVA  
DE CARMEN MARTÍN GAITE**

**Maria Vittoria Calvi**

di/segni

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni

Università degli Studi di Milano

**Ledizioni**

© 2025 dell'autrice per l'intero volume  
ISBN 9791256006267

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

© Collage autografo di Carmen Martín Gaité donato  
a Maria Vittoria Calvi nel 1998

**n°51**

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 DICEMBRE 2025

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)  
Via Boselli 10 – 20136 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>



## **Direzione**

Alessandra Preda   Giuseppe Sergio

## **Comitato scientifico**

Nicoletta Brazzelli   Maurizio Pirro  
Simone Cattaneo   Vincenzo Russo  
Valentina Crestani   Laura Scarabelli  
Andrea Meregalli   Virginia Sica  
Laila Paracchini   Sara Sullam

## **Comitato scientifico internazionale**

Marcela Croce   Sabine Lardon  
(Universidad de Buenos Aires)   (Université Jean Moulin Lyon 3)  
Tony Crowley   Daniela Pietrini  
(University of Leeds)   (Universität Augsburg)  
Dmitrij Dobrovol'skij   Javier Sánchez Zapatero  
(Institut ruskogo jazyka im. V.V.   (Universidad de Salamanca)  
Vinogradova RAN)   Sabrina Sedlmayer  
Dina Heshmat   (Universidade Federal de Minas Gerais-  
(The American University in Cairo)   Belo Horizonte)

## **Comitato di redazione**

Elisa Alberani   Paola Mancosu  
Elena Di Venosa   Camilla Storskog  
Cristina Dozio   Tania Raquel Pleitez Vela  
Simona Gallo   Alessandro Vescovi



# Índice

|   |    |
|---|----|
| <i>Introducción: historia de este libro</i> ..... | 13 |
| Agradecimientos.....                              | 23 |
| Fuentes de los capítulos .....                    | 24 |

## PARTE I DIÁLOGO Y CONVERSACIÓN

|   |     |
|---|-----|
| 1. <i>El espacio social de la conversación: Entre visillos</i> .....                      | 37  |
| 1.1. Narrador, punto de vista, personajes.....  | 40  |
| 1.2. El espacio de la comunicación .....  | 42  |
| 1.3. Diálogo y conversación.....  | 46  |
| 2. <i>La dialéctica interno/externo: Ritmo lento</i> .....                                | 57  |
| 2.1. Orden y caos .....   | 58  |
| 2.2. Dentro/fuera .....   | 63  |
| 2.3. La elección del interlocutor .....   | 69  |
| 3. <i>Diálogo y narración: Retahílas</i> .....  | 75  |
| 3.1. ¿Diálogo, monólogo o ‘retahíla’? .....   | 76  |
| 3.2. Oralidad y escritura.....  | 81  |
| 3.3. Un castillo de palabras .....  | 84  |
| 4. <i>Retrato de escritor en interiores: de Fragmentos de interior</i>                    |     |
| a El cuarto de atrás. <i>La comunicación literaria</i> .....                              | 93  |
| 4.1. Diálogo y espacio en <i>Fragmentos de interior</i> .....                             | 94  |
| 4.2. El escritor como personaje.....  | 97  |
| 4.3. Espacio real, espacio evocado y espacio imaginario en <i>El cuarto de atrás</i> .... | 99  |
| 4.3.1. El espacio real .....  | 100 |
| 4.3.2. El espacio evocado.....  | 104 |
| 4.3.3. El espacio imaginario .....  | 105 |

|   |     |
|---|-----|
| 4.4. El interlocutor soñado; diálogo verbal y diálogo extraverbal ..... | 108 |
| 4.5. La comunicación literaria .....                                    | 117 |

## PARTE II OTROS HILOS

|   |     |
|---|-----|
| 5. Caperucita en Manhattan o <i>la magia de la palabra</i> .....                        | 123 |
| 5.1. Los cuentos de hadas: una visión del mundo y un modelo narrativo...                | 124 |
| 5.2. Un mito moderno: el cine .....   | 131 |
| 5.3. New York: realidad y leyenda.....  | 133 |
| 5.4. El poder mágico de la palabra, miranfú .....                                       | 135 |
| 5.5. Conclusiones .....   | 137 |
| 6. <i>El lenguaje variable de Carmen Martín Gaité: Nubosidad variable</i> .....         | 139 |
| 6.1. Carmen Martín Gaité y el lenguaje .....  | 140 |
| 6.2. <i>Nubosidad variable</i> o el lenguaje variable.....                              | 142 |
| 6.2.1. Carta y dialogismo .....   | 143 |
| 6.2.2. El léxico familiar .....   | 144 |
| 6.2.3. El lenguaje de grupo.....  | 145 |
| 6.2.4. El lenguaje juvenil.....   | 148 |
| 6.2.5. Anglicismos y cambio de código .....   | 150 |
| 6.2.6. Formas coloquiales y léxico actual .....   | 152 |
| 7. La Reina de las Nieves y <i>lo fantástico</i> .....                                  | 155 |
| 7.1. La literatura infantil y lo fantástico.....  | 155 |
| 7.2. Las dos 'Reinas': estructuras y temas frente a frente .....                        | 158 |
| 7.3. El libro, objeto mágico .....  | 161 |
| 7.4. Trama de lecturas .....  | 164 |
| 8. <i>Diálogo y conversación, hoy: los múltiples hilos de Carmen Martín Gaité</i> ..... | 169 |
| 8.1. En busca de interlocutor.....  | 171 |
| 8.2. Espacio, tiempo y corporalidad.....  | 175 |
| 8.3. Lengua, diálogo y comunicación .....   | 179 |
| 8.4. Oralidad, escritura, lectura y comunicación literaria.....                         | 184 |
| 9. <i>Conversaciones con Carmen Martín Gaité</i> .....                                  | 193 |
| 9.1. Entrevista y retahíla en Doctor Esquerdo.....                                      | 196 |
| 9.2. Sobre <i>La Reina de las Nieves</i> .....  | 211 |
| 10. <i>Bibliografía citada</i> .....  | 215 |
| 10.1. Obras de Carmen Martín Gaité.....   | 215 |
| 10.2. Traducciones italianas de las novelas de Carmen Martín Gaité.....                 | 216 |
| 10.3. Otras obras .....   | 217 |



Carmen Marín Gaité en su piso madrileño de Doctor Esquerdo 43, 7° B (25 de abril de 1989) (fuente: archivo personal).



## INTRODUCCIÓN: HISTORIA DE ESTE LIBRO

1. Tuve mi primer contacto con la obra de Carmen Martín Gaité (8 de diciembre de 1925 - 23 de julio de 2000) a principios de los años 80 del siglo pasado, cuando en mis pesquisas literarias me topé con sus novelas, que me atrajeron también en su dimensión lingüística: me fascinaban el flujo de su discurso, la soltura con la que pasaba del registro coloquial a las formas más cultas y la riqueza de la sintaxis, además de la consistencia de su universo narrativo.

Durante mis investigaciones sobre los mecanismos del diálogo empecé a pensar que la salmantina sería la autora más adecuada para profundizar en esta parcela de estudio, poniendo la lingüística al servicio de la narrativa. Cuando ya estaba esbozando mi trabajo, entendí que entrevistarme con ella podría ser un estímulo para mis indagaciones. Con ocasión de un viaje a Madrid en octubre de 1987, gracias a la mediación de unos amigos, pude entrar en contacto con ella y hablarle de mi proyecto todavía en ciernes. Fue un encuentro muy breve, pero fue el inicio de una intensa relación epistolar. El ritmo de los intercambios de entonces era lento y estaba sometido a los avatares del correo, pero el tono de las cartas pasó rápidamente de la formalidad a un afectuoso registro familiar, del usted al tú, mientras los elogios que la autora dedicaba a los capítulos que le iba enviando me dejaron no menos incrédula que complacida.

Al cabo de un año y medio, conseguí planificar un viaje a Madrid para ir a verla y, por fin, el 25 de abril de 1989 subí al séptimo piso de la calle doctor Esquerdo número 43 de Madrid. Nada más entrar, tuve la inmediata y sobrecogedora sensación de encontrarme dentro del escenario de *El cuarto de atrás*: la disposición de las habitaciones, los muebles y los objetos eran los mismos de la novela, que casi me sabía de memoria, y al pisar las baldosas blancas y negras del largo pasillo estaba pendiente de ver aparecer la cucaracha.

Me presenté con una grabadora, porque tenía previsto incluir una entrevista con ella en mi libro en construcción, pero las preguntas que tenía

preparadas no fueron sino toques esporádicos para orientar una conversación leve y relajada, siempre estimulante y sincera. Me abrió con generosidad su taller de escritora, enseñándome incluso algunas páginas de su maravilloso cuaderno de *collages* sobre Nueva York, hoy a disposición de todo lector, pero entonces privilegio para pocos. De esta manera, quiso acompañar sus respuestas con una representación visual de su manera de trabajar, cosiendo fragmentos para poner en evidencia sus conexiones significativas. Me habló de algunas de sus obras, haciendo también referencia a los capítulos de mi libro que ya le había enviado, en un grato intercambio de reflexiones: sentirme interlocutora, y no solo entrevistadora, de Carmen Martín Gaité me pareció un gran regalo. A los dos días, el 27 de abril, volví a verla con ocasión de una conferencia que impartió en la Asociación Cultural Hispano-Norteamericana, en el marco del programa «El autor explica su obra», y pude apreciar su talento como conferenciante, por la profundidad de sus reflexiones – muy cercanas a las que había compartido conmigo en forma privada– y por la capacidad de entrar en sintonía con el público.

Después de aquel viaje, le envié por correo los últimos capítulos del libro *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité* –incluida la transcripción de una parte de nuestras conversaciones–, que estaba completando y que vio la luz a principios de 1990, casi al mismo tiempo que mi hijo. Llevaba en la portada un dibujo realizado por Lorenzo Caprile, hoy famoso diseñador de trajes y entonces joven estudiante de la Universidad de Florencia todavía en busca de su identidad profesional; lo conocí en aquellos años por su vinculación personal y familiar con las hermanas Martín Gaité.

Un día de febrero de 1990, recibí una llamada nocturna de Carmen (justo a las doce y media, la hora canónica del hombre de negro), quien me anunció su intención de ir a Milán a finales de marzo. Fue el primero de una serie de viajes a Italia que, a lo largo de la década de los 90, acompañaron su encuentro con el público de este país. Su visita inesperada me permitió entregarle un ejemplar impreso de mi libro, que ella recibió con gran entusiasmo. Sin embargo, observó que la transcripción de la entrevista no reflejaba el placentero fluir de las conversaciones que tuvimos, como reafirmando el eterno conflicto entre oralidad y escritura.

En aquellos días de marzo, organicé para ella unas conferencias en la Universidad IULM de Milán, en la de Bérgamo y en la de Verona, que tuvieron un importante éxito académico, pero era urgente que alguna traducción al italiano pudiera darla a conocer a un público más amplio. Para entonces, solo había aparecido en italiano una traducción del cuento «La conciencia tranquila» («La coscienza tranquilla»), en una vieja e inencontrable antología de los años 60 (Repetto 1962: 69-87), y ella misma soñaba con ver sus libros apilados en alguna librería italiana. Como sabemos, su vinculación con el ambiente italiano se remonta a la época del neorrealismo, debido a sus habituales viajes a Roma para visitar a la rama materna de la familia

de Rafael Sánchez Ferlosio, por entonces su marido, que le permitieron conocer a figuras del calibre de Cesare Zavattini, como cuenta en *Esperando el porvenir* (1995) (*EP* 1995: 85-86), un ensayo que podríamos definir como ‘autobiografía generacional’. Hablaba un buen italiano y tradujo varias novelas de Italo Svevo, Primo Levi, Ignazio Silone y Natalia Ginzburg: esta última, en particular, hubiera sido su interlocutora italiana privilegiada, pero todos sus intentos de entrar en contacto con ella fracasaron. En el artículo «Homenaje a Natalia Ginzburg» (1991) (*AP* 1993: 348-351), escrito en su memoria, expresa la decepción de encontrarse «con la mano tendida al vacío» y la «nostalgia de haber sido amiga de Natalia Ginzburg» (1993: 348)<sup>1</sup>.

En noviembre de 1990, un nuevo viaje a España me permitió conocer a su hermana Ana María, con la que mantuve una entrañable amistad hasta el año de su muerte, 2019. Fui a visitarlas a la finca familiar de El Boalo, donde Anita vivía buena parte del año y Carmen pasaba de vez en cuando algunos días de descanso. La actual sede de la Fundación Martín Gaité (<https://fundacionmartingaite.org/>) ocupaba entonces un terreno de mayor extensión, antes de que una porción fuera expropiada para construir chalés adosados: en aquella época, el pueblo que el padre de Carmen había elegido cuando se jubiló para pasar la mitad del año, El Boalo, mantenía el encanto de un lugar remoto y salvaje. El caserón de piedra parecía confundirse con las ásperas montañas del fondo y con las rocas diseminadas en el jardín. Anita era tan buena narradora oral como su hermana, y las conversaciones con ellas fluyeron con naturalidad en el escenario acogedor de la vivienda. En los años siguientes, incluso después de la muerte de Carmen, El Boalo se convirtió para mí en una cita obligada durante mis viajes a Madrid: era entrar en un reducto de paz, cargado de historia y de historias, y siempre atravesado por las voces resonantes de Carmen y de Ana María, la hermana “incombustible”, para emplear una expresión de su ‘léxico familiar’. Y de los numerosos amigos que siempre acudían allí: incluso el día del funeral de la escritora, el 24 de julio de 2000, la casa de El Boalo rebosaba de gente y de alegría, para que el recuerdo vital triunfara sobre la pérdida.

Aquel viaje de 1990 también coincidió con la publicación de *Capercucita en Manhattan*, insólito cuento de hadas en clave moderna con el que Carmen Martín Gaité volvió a la narrativa de ficción tras el silencio que siguió al fallecimiento de su hija Marta en 1985. Una obra que tendría un gran éxito,

---

<sup>1</sup> Las dos escritoras tenían en común, entre otros aspectos, la capacidad para captar el flujo de la oralidad y la predilección por los escenarios domésticos. Ambas, además, lucharon en busca de una voz personal en un mundo literario dominado por modelos masculinos. La visión que expresa Carmen Martín Gaité, sin embargo, es más positiva: mientras que Natalia Ginzburg elige el fragmentarismo como señal de impotencia ante un mundo hostil, la escritora española acepta con gozo la estética del fragmento como modo de habitar la complejidad. He desarrollado este tema en el artículo *Carmen Martín Gaité y Natalia Ginzburg* (Calvi 2011). Por su parte, Marcella Uberti-Bona (2019: 193-200) analiza las estrategias empleadas por Martín Gaité en sus traducciones de Natalia Ginzburg.

inaugurando una afortunada etapa creadora, marcada por el éxito comercial: por su frescura y singularidad, me pareció el punto de partida ideal para emprender una trayectoria italiana.

Mi auspicio se cumplió y en 1993 la editorial La Tartaruga, especializada en literatura escrita por mujeres, publicó la traducción italiana del libro<sup>2</sup>, cuidadosamente realizada por Michela Finassi Parolo, con el título de *Cappuccetto rosso a Manhattan*<sup>3</sup>. El libro tuvo muy buena acogida, y aparecieron reseñas en los periódicos de mayor difusión, en las que se subrayaban aspectos como la libertad interior, el realismo mágico y el anticonformismo, así como la sorpresa por el descubrimiento tardío de una escritora con una fama ya consolidada en su país<sup>4</sup>. El libro fue presentado por primera vez el 23 de noviembre del mismo año en la cálida atmósfera de la librería Rinascita de Bérgamo; la autora participó en el acto junto con el hispanista Gabriele Morelli, la traductora Michela Finassi y quien esto escribe. Con ocasión de aquel mismo viaje, se entrevistó con varios periodistas en la sede milanesa de la Tartaruga y fue invitada a dar conferencias en varias universidades (Bérgamo, Milán, Venecia y Bolonia). Iba con ella Ana María, y yo también las acompañé a Florencia, donde las dos hermanas se hospedaron en casa de la hispanista italiana Maria Grazia Profeti, y donde tuvimos un encuentro con Roberta Mazzanti, directora de la colección Astrea de la editorial Giunti. Roberta había sido mi compañera en la escuela, y desde entonces no había vuelto a verla: un ejemplo más de aquellos ‘hilos’, a veces sorprendentes y misteriosos, que conectan entre sí las cosas. Al poco tiempo, la editorial florentina compró los derechos de *Nubosidad variable*, mientras que la Tartaruga optó por la traducción de *El cuarto de atrás*.

Ambas traducciones, realizadas por Michela Finassi Parolo, aparecieron en mayo de 1995: primero *La stanza dei giochi*, en La Tartaruga, y poco después *Nuvolosità variabile*, en la colección Astrea de Giunti, con una introducción mía. El importante éxito de *Nubosidad* fue sufragado por la inclusión entre los finalistas del Premio Bancarella, que se otorga a partir de

---

2 Los datos editoriales completos de todas las traducciones italiana de Carmen Martín Gaité se encuentran en la sección 10.2. de la Bibliografía final de este volumen.

3 En el mismo año, Renata Londero publicó la traducción del cuento «Tarde de tedio» en un pliego suelto dedicado a la narrativa española («Pomeriggio di noia»). En Londero (2007) comenta su experiencia como traductora de Carmen Martín Gaité.

4 He tratado el tema de la recepción italiana de Carmen Martín Gaité en una serie de artículos, que contienen el registro completo de las reseñas y de los estudios críticos sobre la autora publicados en Italia en la década de los 90 (Calvi 1997, 1998, 1999 y 2001). Por su parte, Urraca de la Fuente (2024) reconstruye la trayectoria crítica completa de Martín Gaité en Italia.

5 Por razones comerciales, la editorial optó por un título italiano atractivo, pero poco respetuoso del original. En 2025, la editorial Mondadori se ha sumado a las iniciativas para el centenario de la autora con una nueva edición, titulada *La stanza in fondo*, publicada en la prestigiosa colección de los *Oscar moderni*, que reúne los grandes clásicos del siglo XX. Michela Finassi se ha encargado de la revisión de la traducción, mientras que yo he redactado la *Introduzione*.

las indicaciones de los libreros y es un dato elocuente para medir el impacto de un libro en el mercado.

En octubre de 1995, Carmen Martín Gaité vino a Italia para participar en las presentaciones conjuntas de los dos libros, que tuvieron lugar en el Instituto Cervantes de Nápoles (a cargo de Alessandra Riccio) y en el de Milán (a cargo de Elide Pittarello y de mí misma); también fue invitada de honor en una conocida transmisión radiofónica de carácter cultural de la emisora *Radio Popolare*. Participé con ella en la entrevista, que se realizó en italiano: a Carmiña le encantaba expresarse en esta lengua.

En comparación con la de *Caperucita*, la recepción de estas nuevas traducciones tuvo mayor alcance, tanto por el número de reseñas como por la valoración crítica, no solo de las novelas recién publicadas sino también de la obra de Carmen Martín Gaité en su conjunto. *La stanza dei giochi* quedó un poco sacrificada frente a la abrumadora presencia de *Nuvolosità variabile*, aunque varios críticos subrayaron la originalidad de aquella ‘novela’, que huía de toda clasificación canónica. De *Nuvolosità* se destacó, en particular, el tema de la amistad entre mujeres, así como la importancia de la escritura como medio para construir la identidad femenina.

En 1996 se publicó la traducción de *La Reina de las Nieves*, con el título de *La Regina delle Nevi*, a cargo de la fiel traductora Michela Finassi Parolo, con una nota crítica y una entrevista final realizada por quien escribe (*Il filo della memoria. Conversazione con Carmen Martín Gaité*). La recepción fue asimismo muy positiva; aparte las menciones y notas breves, apareció un buen número de reseñas, sobre todo en los periódicos y revistas que habían dado noticia de las novelas anteriores, pero también en otros. El éxito de público, sin embargo, fue inferior al de *Nubosidad*, lo cual se explica teniendo en cuenta la mayor complejidad de esta novela.

Ese mismo año la escritora participó como representante de España en el Congreso sobre *L'Europa delle culture. La cultura dell'Europa*, organizado por el Premio Grinzane Cavour el día 17 de mayo, con ocasión del *Salone del Libro* de Turín. Su presencia en el panorama italiano quedó reafirmada en 1998, cuando, a raíz de la publicación de *Lo strano è vivere* –también traducida por Michela Finassi Parolo y publicada, como las anteriores, en la colección Astrea de Giunti– fue invitada a un importante evento, el *Festivaletteratura* de Mantua, que desde 1997 reúne en esta bella ciudad a un buen número de importantes escritores, ofreciendo ocasiones de diálogo entre ellos y sus lectores. La presentación de la obra y la charla con Martín Gaité corrió a cargo de la actriz Lella Costa y de una joven escritora, Simona Vinci.

Siempre estuve a su lado en estos viajes, y, en paralelo, la vi con regularidad en España, cuando iba a Madrid o incluso cuando, en agosto de 1994, se me apareció ‘como liebre en el erial’ durante una estancia con mi familia en S’Agarò, en la Costa Brava. Ella estaba pasando unos días en un balneario de Sant Feliu de Guíxols y se había enterado de mi presencia allí por medio de

la profesora Emma Martinell Gifre, que veraneaba en esa zona. Tuve la gran sorpresa de recibir una llamada suya en el hotel. Fui con ella a un pueblo cercano, Romanyà de la Selva, donde Mercè Rodoreda pasó los últimos años de su vida y donde está enterrada. En la tranquilidad apacible de esta localidad serrana, Carmen, sin pensarlo dos veces, se subió a un columpio junto a mi hijo de cuatro años y estuvo balanceándose con gesto cómplice. La foto que le hice en el columpio –que fue elegida para acompañar uno de los artículos publicados tras la aparición de *Nuvolosità variabile*– es una muestra elocuente de su sintonía con el mundo infantil. Mi hijo la correspondió con mucho cariño, guardando recuerdos entrañables de una persona que, según me comentó en tiempos recientes, ‘movía el aire’ con su sola presencia.

El 27 de noviembre de 1995, tuve el honor de participar en un importante evento, con ocasión de la concesión a Carmen Martín Gaité del Premio Nacional de las Letras Españolas: una mesa redonda, coordinada por Emma Martinell Gifre para la Fundación Juan March, en la que intervinieron, además de la escritora, Josefina Aldecoa, José Luis Borau, Belén Gopegui y Jorge Herralde. Mi presentación, centrada en la relación entre Carmen Martín Gaité e Italia, se publicó en el volumen editado por Martinell Gifre (1997), junto con las demás contribuciones de la mesa redonda, las ponencias de José Antonio Marina y otros materiales.

Su último viaje a Italia fue en 1999, cuando la compañía de títeres milanesa Gianni e Cosetta Colla decidió poner en escena una adaptación de *Caperucita en Manhattan*. Muy ilusionada, llegó a Milán dos semanas antes del estreno para asistir también a los ensayos, en los que manifestó todo su entusiasmo por el nuevo camino italiano de Sara Allen. De alguna manera, esta experiencia italiana repercutió en la novela que dejó inacabada, *Los parentescos* (2001), donde el niño protagonista, Baltita, sale de su mutismo tras una tarde de títeres. El 9 de abril, día del estreno, hubo también una presentación en el Instituto Cervantes de Milán.

Los años 90, en definitiva, vieron una progresiva afirmación de Carmen Martín Gaité en Italia, donde no puede decirse que llegara a ser popular, pero sí se convirtió en autora de culto para cierto público. Su figura empezó a tener resonancia también fuera de las aulas universitarias y de las sedes privilegiadas del hispanismo, pero la muerte impidió que el diálogo con el público italiano se hiciera más intenso. En febrero de 2000, apareció *Via da casa*, traducción de *Irse de casa* (1998), una vez más en la colección Astrea y por mano de Michela Finassi Parolo. Mi último encuentro con ella fue ese mismo mes, en el madrileño hotel Suecia: fue la primera vez que, en nuestras conversaciones, me mencionó problemas de salud. En señal de homenaje, la editorial Giunti decidió publicar también la traducción de *Retahílas*, con el título *Tutta la notte svegli*<sup>6</sup>. Si, como observa José Teruel en

---

6 En tiempos más recientes, Elisabetta Sarmati se encargó de la traducción de *Entre visillos*, que publicó en 2019 la editorial romana Voland, con el título *Attraverso le tendine*.

su magnífica y monumental biografía de Carmen Martín Gaité, en la década de los noventa «su máxima compensación vital era estar a finales de mayo en la Feria del Libro con alguna novedad» (Teruel 2025: 412), la posibilidad de encontrar interlocutores italianos también fue para ella sumamente satisfactoria, a lo largo de esta etapa en la que se agarró a la ficción «como fórmula de cuidado de sí misma, casi de salvación, de fármaco» (2025: 410).

2. En una serie de cartas escritas entre enero y julio de 1989, Carmen Martín Gaité me fue comentando los capítulos de mi libro a medida que se los enviaba. Más allá del inestimable valor que puedan tener para mí esas cartas, reproducidas en el volumen VII de las *Obras completas* (OC VII 2019: 1236-1239), su lectura tiene algunos elementos de interés general.

En la primera, del 18 de enero de 1989, me agradeció que me limitara a anunciar el envío del primer capítulo, sin hacerle preguntas previas, e insistió en su relación dolorosa con *Entre visillos*: «Nunca me ha gustado mirar para atrás, gracias a eso sobrevivo. Y *Entre visillos* es lo más atrás que pueda imaginarse, lo que más me pasa la factura de toda mi vida» (1236). Al recibirlo, me contestó inmediatamente, con una carta fechada el 26 de enero, manifestando aprecio por la distinción, clave en mi estudio, entre conversaciones convencionales y comunicación auténtica, así como por la alusión a *La poétique de l'espace* de Bachelard (1236-1237).

La carta siguiente, fechada el 22 de febrero, marca un giro hacia la cercanía emotiva y la confidencialidad: «No puedo explicarte [...] los días que vengo arrastrando desde hace casi un mes. Y de pronto tú me explicas lo que me parecía inexplicable [...]. Quisiera que vivieras en Madrid y poderte llamar ahora mismo por teléfono para hablar sin miedo y sin plazo» (1238).

La última carta, fechada el 4 de julio, fue posterior al encuentro en Doctor Esquerdo y al envío del capítulo sobre *Fragmentos de interior* y *El cuarto de atrás*. Sigue en la misma línea de la carta anterior, insistiendo en el 'hilo' que unía las distintas entregas: «Gracias. Lo que más me gusta es que unos [capítulos] conecten con otros y remitan a lo descubierto en etapas anteriores, como si se tratara de los capítulos de una novela. Muy bien. Me das muchas ideas» (1238).

Para valorar estos comentarios, quizá sea útil tener en cuenta que en aquella época Martín Gaité impartió varias conferencias sobre su obra, una tarea que le planteaba cierto esfuerzo, puesto que no le gustaba volver a leer los libros ya publicados: «como no releo mis libros, solamente el reflejo de ellos en los demás me los puede devolver a mí, desvelarme jeroglíficos enterrados» (1238). La actitud autorreflexiva y el juego metaliterario son constantes en su obra, pero en las charlas que versan en torno a su propia creación literaria el análisis se hace más sistemático, como se ve en la conferencia «Reflexiones sobre mi obra», pronunciada en el Instituto Español de Cultura de Múnich en mayo de 1990 (OC VI 2017: 599-616). Este texto, en

realidad, había sido redactado un año antes, en 1989: Carmen Martín Gaité me lo leyó en su casa, subrayando los puntos en común con mi estudio, como el tema de la oposición entre diálogo y conversación, la «dicotomía entre lo que entiendo por diálogo y lo que entiendo por conversación insustancial» (602)<sup>7</sup>. Lo había preparado para su charla en la Asociación Cultural Hispano-Norteamericana del 27 de abril de 1989, aunque ese día solo leyó una pequeña parte del texto mecanografiado. En sus conferencias, la autora siempre traía varios folios escritos que, a veces, volvía a utilizar en otras ocasiones, con las oportunas adaptaciones, o que guardaba para publicarlos en forma de artículo o ensayo (Teruel 2017: 21). Durante la conferencia, en parte leía y en parte improvisaba, para crear empatía con el público. Aquel día, prevaleció la improvisación, como he podido comprobar escuchando la grabación de la conferencia que guardo en mi archivo.

Carmen Martín Gaité leyó mi libro, igual que otros artículos posteriores, en italiano, una lengua que, como ya he dicho, conocía perfectamente. En varias ocasiones me manifestó su deseo de que el volumen se tradujera al español, para que tuviera más resonancia en España; sin embargo, a pesar de sus gestiones, no encontró ninguna editorial interesada, entre otras razones, porque se pensaba que para un especialista la afinidad entre italiano y español permitiría la comprensión. El libro, en efecto, circuló bastante entre los estudiosos de Martín Gaité y recibió varias reseñas, debido también a que fue una de las primeras monografías sobre la autora. Con anterioridad, solo habían aparecido dos libros dedicados por entero a su obra, ambos en los Estados Unidos: el volumen colectivo *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité* (Servodidio y Welles 1983), que contenía un conjunto muy valioso de aproximaciones críticas desde distintas angulaciones teóricas, y *Secrets from the Back Room: the Fiction of Carmen Martín Gaité* (Brown 1987), que ofrecía un amplio panorama de la producción de la autora.

Con el paso del tiempo, abandoné el uso del italiano como lengua de trabajo: casi todos mis estudios sobre Carmen Martín Gaité posteriores a los años 90 se publicaron directamente en español. Sin embargo, no renuncié del todo a la idea de ver algún día la versión española del libro y de los artículos escritos en italiano. Este conjunto de textos fue traducido, a principios del nuevo milenio, por Enrique Mayor de la Iglesia, entonces lector de lengua española en la Universidad de Bérgamo. Guardé la traducción en una carpeta medio escondida de mi ordenador hasta que el centenario de la autora y la disponibilidad del Comité editorial de la colección di/segni de Milano University Press han hecho posible que, por fin, vea la luz. Pero el volumen que ahora sale con el título *Diálogo, conversación y otros hilos en la narrativa de Carmen Martín Gaité* dista mucho de ser la mera traducción del antiguo *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*.

---

7 Ver el capítulo 9, «Conversaciones con Carmen Martín Gaité».

3. *Dialogo e conversazione* comprendía siete capítulos, más una entrevista a la autora y una bibliografía. El primer capítulo, «La traiettoria letteraria di Carmen Martín Gaité: dalla “Generación del medio siglo” al romanzo della “transizione”», pretendía situar a Carmen Martín Gaité en el mapa de la novela española reciente. Era una premisa necesaria dentro del contexto italiano, en el que pocos hispanistas se habían dedicado a estos temas. A continuación, el segundo capítulo ahondaba en el tema de la relación entre diálogo y novela, en el marco de la narratología y de las teorías sobre la comunicación, con el objetivo de sentar las bases teóricas y metodológicas para el análisis. Ambos capítulos han quedado excluidos del presente volumen (ni siquiera se tradujeron en su momento): el primero, por ser innecesario y superado desde la perspectiva actual; el segundo, porque exponía de forma sistemática conceptos no siempre aplicados al análisis.

De los diez capítulos que componen el presente volumen, los cuatro primeros corresponden a sendos capítulos del libro original, *Dialogo e conversazione*. Son los que le envié por entregas a Carmen Martín Gaité y que desarrollaban el aserto clave del volumen, es decir, la distinción entre la conversación, vista en sus dinámicas sociales, y el diálogo, entendido como comunicación auténtica, siempre anhelada pero difícil de alcanzar.

El capítulo 1 («El espacio social de la conversación: *Entre visillos*»), el 2 («La dialéctica interno/externo: *Ritmo lento*»), el 3 («Diálogo y narración: *Retahílas*»), y el 4 («Retrato de escritor en interiores: de *Fragmentos de interior* a *El cuarto de atrás*. La comunicación literaria») analizan esta dicotomía poniendo en relación las distintas prácticas comunicativas, más o menos exitosas, con los lugares en los que se producen, así como el grado de conformidad o disconformidad de los personajes con el ambiente y las normas sociales. Las referencias teóricas comprenden las clásicas perspectivas narratológicas de autores como Genette, Greimas, Segre o Todorov y algunos estudios lingüísticos sobre el diálogo, los actos lingüísticos y la cortesía, así como la visión filosófica del espacio de un autor como Bachelard.

Después de esta primera parte del volumen, dedicada a «Diálogo y conversación», la segunda, «Otros hilos», contiene la traducción de tres artículos, que analizan otras variantes comunicativas en tres obras de los años 90; un capítulo inédito, que ofrece una visión de conjunto desde la perspectiva actual; dos entrevistas y la bibliografía. El capítulo 5, «*Caperucita en Manhattan* o la magia de la palabra», es la traducción de un artículo publicado en 1993 sobre esta novela y explora el diálogo ‘intergeneracional’ que se establece, como variante de comunicación auténtica, entre la niña protagonista y la anciana Miss Lunatic, en el marco de una revisitación heterodoxa del cuento tradicional.

El capítulo 6, «El lenguaje variable de Carmen Martín Gaité: *Nubosidad variable*», corresponde a un trabajo de 1997, que se centra en los rasgos lingüísticos de los diálogos de esta novela, insertados en el patrón comunicativo

de las cartas y ‘deberes’ que cada una de las dos protagonistas dirige a la otra. Se destaca en estos diálogos la cuidadosa selección de palabras clave y expresiones coloquiales propias de la época y caracterizadoras de algunos personajes, con especial referencia a las jergas juveniles emergentes.

La sección se cierra con el capítulo 7, «*La Reina de las Nieves* y lo fantástico», que ahonda en la compleja estructura y en la intertextualidad de esta novela, deudora, una vez más, de los cuentos tradicionales, que para el niño se convierten en claves interpretativas del mundo. Se subraya, en particular, el papel de la lectura como diálogo con los textos, desde las cartas que el protagonista descubre en el archivo familiar a los libros de todo tipo que acompañan su indagación interior.

A lo largo del proceso de revisión de la traducción, tanto de *Dialogo e conversazione* como de los demás trabajos, he ampliado algunas notas y añadido otras, con las oportunas actualizaciones bibliográficas y conceptuales. Sin embargo, excepto algunos reajustes, el texto se mantiene en su perspectiva originaria, porque no hubiera sido posible una completa actualización: el trasfondo teórico es el de entonces, y solo en los comentarios añadidos en las notas se encuentran, a veces, alusiones a enfoques más recientes, sin pretensiones de exhaustividad.

El capítulo 8, «Diálogo y conversación hoy: los múltiples hilos de Carmen Martín Gaité», explota solo en mínima parte el capítulo final de *Dialogo e conversazione* (que llevaba como título «Verso una teoria della comunicazione»), mientras que ofrece una visión actualizada de la trayectoria crítica desarrollada en los capítulos anteriores. En el fondo, este capítulo se plantea responder a una pregunta clave: ¿qué vigencia tienen estos estudios tanto tiempo después? Más allá de la ventaja práctica de pasar del italiano al español, y de ediciones en papel ya inencontrables a la versión digital, en estas reflexiones finales trato de situar el análisis en un marco actualizado. A pesar de que la preocupación comunicativa manifiesta en toda la obra de Carmen Martín Gaité es un tema ampliamente desarrollado en una bibliografía crítica ya inmensa, estoy convencida de que su obra sigue dando pie para nuevas interpretaciones.

En particular, he integrado el paradigma jakobsoniano de la comunicación –en el que se asentaba el antiguo capítulo– con otros enfoques, para hacer hincapié en los distintos componentes del acto comunicativo (tales como el tiempo, el espacio y la corporalidad); he puesto de relieve el carácter experiencial del pensamiento de la autora, rechazando la noción de ‘teoría comunicativa’ sin menoscabar su aportación teórica, que los estudios recientes valoran cada vez más (Calvi y Teruel 2025); he profundizado en el concepto de ‘interlocutor’, destacando la conciencia que tenía la escritora de las más diversas prácticas comunicativas; he ampliado el análisis del espacio como componente de las prácticas discursivas, así como del tiempo de la interlocución en su relación con la historia; he introducido el estudio

de la corporalidad como ingrediente esencial de la comunicación; he tratado más detenidamente los indicadores lingüísticos del diálogo frente a la conversación, teniendo en cuenta la relación entre oralidad y escritura; y he subrayado la actualidad de la visión dinámica, polifónica, cooperativa y situada del diálogo que la autora ha manifestado en toda su producción, no solo novelística.

En definitiva, llego a la conclusión de que la distinción entre diálogo y conversación sigue ofreciendo una herramienta interpretativa adecuada para la obra de Carmen Martín Gaité, al contraponer su idea multidimensional y creativa de la interlocución a los intercambios rutinarios, sometidos a la normatividad social. Lejos de oponerse de forma esquemática, sin embargo, las diferentes modalidades comunicativas se sitúan en un contínuum de realizaciones y variantes, que la escritora salmantina exploró con su mirada penetrante.

El capítulo 9 contiene dos entrevistas: la primera recoge la que se publicó en *Dialogo e conversazione*, pero ha sido ampliada con la transcripción de más material grabado ese mismo día. De esta manera, más que una entrevista, viene a ser una conversación en torno a diferentes temas, que incluyen los comentarios personales a los *collages* neoyorquinos y la lectura de algunos fragmentos entonces inéditos (en particular, de *Nubosidad variable*). La segunda, que se realizó de forma escrita, es la versión original de la que se publicó como epílogo a la traducción italiana de *La Reina de las Nieves*, y gira en torno a algunos aspectos de esta novela.

El volumen se cierra con la bibliografía, en la que se han reunido en un único listado las referencias incluidas en los trabajos originales, junto con otras más recientes. A pesar de que esta sección dista mucho de ser exhaustiva, su extensión es sintomática del interés creciente de la crítica por el legado de una autora que, aunque a veces infravalorada en su tiempo, sobresale como una de las voces más actuales de la narrativa española del siglo XX.

#### AGRADECIMIENTOS

La redacción de un libro es un proceso largo y complejo, durante el cual quien escribe se vale de la colaboración de muchas personas. En este apartado, quiero ante todo expresar mi agradecimiento a Enrique Mayor de la Iglesia, por su atenta traducción del libro y de los artículos originarios, y a Andrés Ortega Garrido, quien colaboró conmigo en la actual revisión de dichas traducciones, que resultó ser necesaria al cabo de más de veinte años. También deseo dar las gracias a los evaluadores anónimos, por sus útiles consejos; a los directores de la colección di/segni, Alessandra Preda y Giuseppe Sergio, que aceptaron con entusiasmo mi propuesta de publi-

cación y me acompañaron con profesionalidad y paciencia en las distintas etapas; a Tania Pléitez, por su minuciosa revisión editorial del manuscrito final; a Sarah Tafuro y Nicola Cavalli, por el cuidado puesto en el proceso de edición, y a todas las personas que, con sus reflexiones y aportaciones, contribuyeron a que se perfilara este trabajo. Por último, a las hermanas Martín Gaité, Ana María y Carmen, va mi grato y conmovido recuerdo de su apoyo, su afecto y su sabiduría.

#### FUENTES DE LOS CAPÍTULOS

Se detallan aquí los datos editoriales de los textos originales que han sido traducidos y adaptados para la presente edición.

##### *Capítulos 1, 2, 3 y 4*

Calvi M. V., 1990, *Dialogo e conversazione nella narrativa de Carmen Martín Gaité*, Milano, Arcipelago Edizioni.

##### *Capítulo 5*

Calvi M. V., 1992/1993, Caperucita en Manhattan o *la magia della parola*, «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine», Università di Bergamo-La Nuova Italia 7: 65-78.

##### *Capítulo 6*

Calvi M. V., 1997, *Il linguaggio variabile di C. Martín Gaité*, en M. V. Calvi (ed.), *La lingua spagnola dalla Transizione a oggi (1975-95)*, Viareggio, Baroni: 73-90.

##### *Capítulo 7*

Calvi M. V., 1996b, *La Regina della Neve di Carmen Martín Gaité*, en E. Perassi (ed.), *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano*, Roma, Bulzoni: 501-517.

##### *Capítulo 9.2.*

Calvi M. V., 1996, *Il filo della memoria. Conversazione con Carmen Martín Gaité*, en C. Martín Gaité, *La Regina delle Nevi*, traducción de M. Finassi Parolo, Firenze, Giunti: 361-367.



La vivienda familiar de El Boalo, poco antes de que se urbanizara una parte de la finca (noviembre de 1990) (fuente: archivo personal).



Carmen Martín Gaité en El Boalo (17 de octubre de 1992) (fuente: archivo personal).



Carmen y Ana María Martín Gaité en la cocina de la casa de El Boalo (noviembre de 1990) (fuente: archivo personal).



Carmen y Ana María Martín Gaité en El Boalo (17 de octubre de 1992) (fuente: archivo personal).



Presentación de *Cappuccetto rosso a Manhattan* en la librería Rinascita de Bérgamo. De izquierda a derecha: el hispanista Gabriele Morelli, Carmen Martín Gaité, Maria Vittoria Calvi y la traductora Michela Finassi Parolo (23 de noviembre de 1993) (fuente: archivo personal).



Carmen y Ana María Martín Gaité en la *Piazza Vecchia* de Bérgamo (23 de noviembre de 1993) (fuente: archivo personal).



Carmen Martín Gaité en un restaurante de Bérgamo  
(28 de marzo de 1990) (fuente: archivo personal).



Carmiña con mi hijo Federico en Romanyà de la Selva (agosto de 1994) (fuente: archivo personal).



Celebrando la publicación de *Nuvolosità variabile* en Milán. De izquierda a derecha: la periodista Manuela Grassi; la directora de la colección Astrea de la editorial Giunti, Roberta Mazzanti; Carmen Martín Gaité; Maria Vittoria Calvi; la hispanista Elide Pittarello; y la traductora Michela Finassi Parolo (octubre de 1995) (fuente: archivo personal).



Carmen Martín Gaité en un restaurante de Mantua con ocasión del Festivaletteratura, con Maria Vittoria Calvi, Michela Finassi Parolo y la actriz Lella Costa (septiembre de 1998) (fuente: archivo personal).

10 aprile 1999 - 9 maggio 1999

**CAPPUCETTO ROSSO  
A MANHATTAN**  
di Carmen Martín Gaité

sceneggiatura di Stefania Mannacio Colla  
scene e marionette di Donatella Caprara Riva  
regia di Cosetta Colla

novità assoluta della stagione

tutti i giorni feriali ore 10  
sabato ore 16  
domenica ore 15 e 17.30  
lunedì riposo

Anuncio del espectáculo de títeres y actores *Cappuccetto Rosso a Manhattan*, con guion de Stefania Mannacio Colla, puesta en escena de Donatella Caprara Riva y dirección de Cosetta Colla.



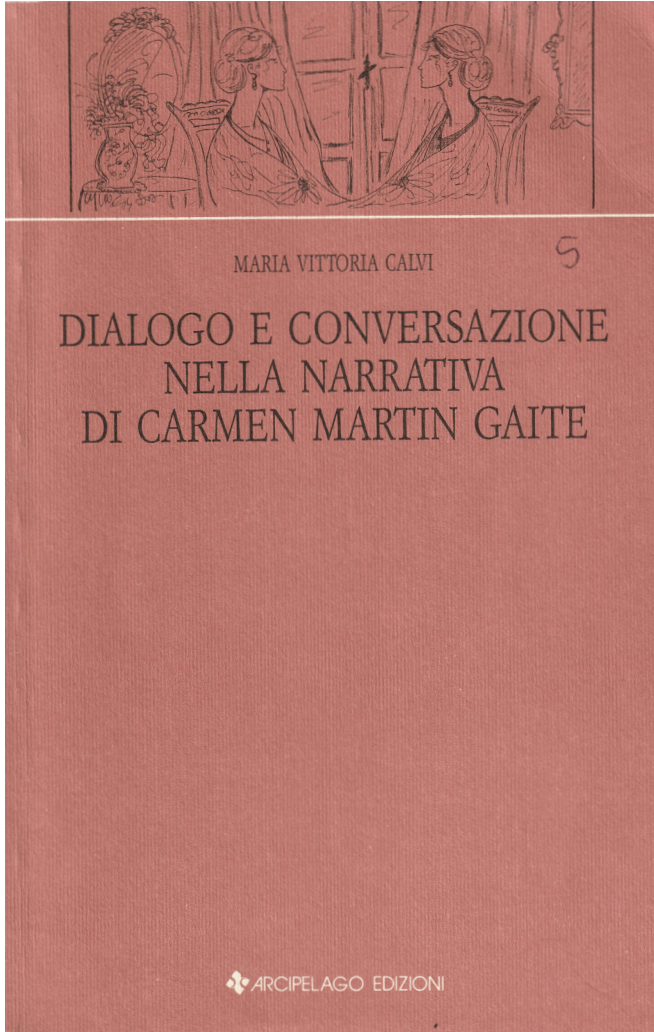
Instantáneas del espectáculo *Cappuccetto Rosso a Manhattan*,  
realizado por la compañía Gianni y Cosetta Colla (abril de 1999)  
(fuente: catálogo de la temporada teatral 1999-2000).

Madrid 22 febrero 1989

Querida Maria Vittoria,  
Hoy he recibido tu trabajo sobre "Ritmo lento".  
Que ha impresionado mucho. Generalmente  
no me leo de un tirón (como en este caso)  
las críticas sobre mi obra. Pero es que, apar-  
te de lo inteligente que es la tuya y lo bien  
"lilada" que está, la he recibido en un mo-  
mento muy especial. "Ritmo lento" es un libro  
~~común~~ con el que tengo relaciones más con-  
flictivas que con ninguno de los míos, es  
como una herida rara. No puedo explicar-  
te (sería muy largo y no estoy con ánimo  
de hacerlo) el día que he tenido hoy, los  
días que vengo arrastrando desde hace  
casi un mes. Y de pronto tú me explicas  
lo que me parecía inexplicable. Porque  
como no releo mis libros, solamente el  
reflejo de ellos en los demás me los puede  
devolver a mí, desvelarme jeroglíficos enterrados.  
No voy a hacer una crítica de tu crítica.  
Pero gracias. Quisiera <sup>misuro</sup> que vivieras en Ma-  
drid y poderte llamar ahora por teléfono  
para hablar sin miedo y sin plazo.  
En cambio tal vez en otra oca-

Sión no se dé el momento adecuado.  
; Es todo tan discutible y agoroso!  
Aparte de estas deshilvanadas considera-  
ciones, tu trabajo es magnífico.  
Un cariñoso saludo  
Carmen M. Gaité.

Carta que me envió Carmen Martín Gaité después de la lectura  
de mi análisis de *Ritmo lento* (22 de febrero de 1989).



Portada de la edición original de *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité* (1990).

PARTE I  
DIÁLOGO Y CONVERSACIÓN



## 1. EL ESPACIO SOCIAL DE LA CONVERSACIÓN: *ENTRE VISILLOS*

No se nos hace difícil reconocer a Salamanca en la ciudad que aparece como telón de fondo de las vicisitudes narradas en *Entre visillos* (1958), la primera novela de Carmen Martín Gaité, que fue ganadora del premio Nadal en 1957. El río, el puente de piedra, la imponente masa de la catedral, la Plaza Mayor con sus cafés, entre otros lugares, perfilan una geografía urbana muy concreta. El nombre de la ciudad, sin embargo, no aparece en ningún momento, de la misma manera que tampoco se menciona el nombre del río. Las referencias que se hacen de las calles (Calle del Correo, Calle Antigua, etc.) son bastante genéricas: el mapa de Salamanca se traza con precisión, pero prescindiendo de la toponimia real. De este modo, se destaca la ejemplaridad del lugar: una capital de provincias con sus costumbres rituales y su atmósfera asfixiante. Un mundo que tuvo su máxima y más completa expresión en *La Regenta*: no son pocos los críticos que han encontrado ecos del fresco de Vetusta en las páginas de *Entre visillos* (Kronik 1983; Sanz Villanueva 1980: 372).

Por otra parte, más allá del esfuerzo innovador, la novela social de los años 50 está emparentada con sus antecesoras del siglo XIX y, precisamente en esta dicotomía entre tradición y renovación, la crítica vio en su momento uno de los límites de la obra de Carmen Martín Gaité. Por ejemplo, escribe Juan Carlos Curutchet (1966):

A mitad de camino entre el cuadro costumbrista y el documento sociológico, Carmen Gaité no consigue imponer un universo autónomo [...]. Cuesta poco advertir cómo las limitaciones de Carmen Gaité en esta novela provienen de lo que la escritora conserva de apegada a los esquemas de la narrativa tradicional (1966: 125 y 127).

El juicio restrictivo expresado por Curutchet es sustancialmente compartido por otros críticos, preocupados por verificar la correspondencia entre la obra y los cánones de la novela social; afirma el mismo Curutchet: «la estructura de la novela no conseguirá [...] imponernos la imagen de un mundo que “llegue a ser en sí y desde sí comprensible”, como quería Lukác» (1966: 124); y del mismo modo Corrales Egea (1971: 80-81): «En su conjunto, la obra resulta un tanto abstraída del conjunto social y faltan en ella otras categorías de personajes capaces de dar el contraste necesario».

Juicios más positivos sobre la novela han sido expresados desde una perspectiva esencialmente lingüística; según Gonzalo Sobejano (1975: 393) «logra Carmen Martín Gaité una traslación sobre todo oral del modo de ser provinciano, de poder sintético y caracterizador que apenas admite parangón». En la misma línea se expresa Manuel Seco (1973) en su minucioso análisis del lenguaje coloquial de *Entre visillos*<sup>1</sup>, en el que distingue el estilo coloquial del nivel popular de la lengua: «En términos técnicos la diferencia entre ambos conceptos se puede condensar diciendo que “popular” es un nivel de la *lengua*, mientras que “coloquial” es un nivel del *habla*» (1973: 365). En definitiva, no solo la lengua popular, sino también la de nivel medio, posee un registro informal, reservado a las situaciones más espontáneas y menos convencionales. Desde este punto de vista, este autor subraya la capacidad, que Martín Gaité compartía con otros escritores de su generación, de reproducir los múltiples rasgos del habla espontánea:

Carmen Martín Gaité, como otros miembros de su promoción literaria, retrata la lengua coloquial fundamentalmente, no, como es habitual, a través de un léxico coloreado –que, cuanto más coloreado, más suele apartarse de la autenticidad–, sino a través de una sintaxis dinámica, liberada, o más bien exenta, de ciertos cánones que la lógica impone a la lengua «formal» (1973: 366).

---

<sup>1</sup> Junto con otros trabajos fundamentales, como los de Beinhauer (1973), Bobes Naves (1992) y Bustos Tovar (1996), esta obra de Seco es representativa de la etapa fundacional del análisis de la lengua coloquial, realizado sobre todo a través del texto literario (Pons Bordería 2025). El empleo de diferentes enfoques teóricos y metodológicos (pragmática, etnometodología, etc.), así como de grabaciones de conversaciones reales –como en el modelo elaborado por Antonio Briz y el Grupo ValEsCo (Briz Gómez 1998 y 2018)– ha permitido describir otros fenómenos relevantes en los intercambios conversacionales, pero poco presentes en la ‘oralidad fingida’ (López Serena 2007). No obstante, varios autores siguen utilizando los textos literarios para el estudio de determinados aspectos de la lengua hablada, especialmente en el ámbito de la sintaxis o de los marcadores del discurso, aplicando los nuevos enfoques a algunos ejemplos relevantes (Iglesias Recuero y López Serena 2019). Entre ellos, Narbona Jiménez (2001), López Serena (2007) y Borreguero Zuloaga (2019) han centrado sus análisis en algunas obras de Carmen Martín Gaité: *Irse de casa* (1998), *Entre visillos* (1958) y *Nubosidad variable* (1992), respectivamente [nota a esta edición].

Sin embargo, y sin negar los méritos lingüísticos del texto, el valor de *Entre visillos* puede ser explicado únicamente a través de una perspectiva comunicativa de mayor espectro, como nos advierte Elizabeth Ordóñez (1982: 245): «*Entre visillos* acquires fuller meaning for the reader who moves actively between the transcription of vacuous, cliché laden language as a system of signs and the socially constricted lives of the young women portrayed in this text». Uno de los estudios de mayor calado sobre la obra ha sido el realizado por John Kronik (1983), que, partiendo del título y de la primera página en forma de diario de la novela, reconstruye la génesis y las tensiones de fondo, unidas, como en las siguientes obras de la autora, con la relación entre el individuo y el ambiente, además de analizar la operación de la escritura en sus aspectos comunicativos:

As the readers part the covers of Martín Gaité's novel, it is as if they were raising the curtains to gain a look –outside, inside– at the scenes that unfold. The curtains, passageways and obstructions all at once, perhaps a lacy white like the pages of a book, mediate the distance between reader and text. Mediate but confirm: the lifted curtains, the transparent window pane, the words on the page license the communication between two worlds, two disengaged entities embarking on an engagement (1983: 59).

La observación de la realidad a través de una ventana protegida por una cortina le proporciona un punto de vista privilegiado al lector, que, gracias a la narración, ve pasar por delante de sus ojos una *tranche de vie* provinciana; pero también es una metáfora de la escritura, filtrada por una página en blanco, en la tensión existencial entre el deseo de comunicación y la necesidad de soledad, de la misma manera que Natalia, la protagonista adolescente de la novela, en la redacción de su diario obedece a un deseo de autenticidad comunicativa y, al mismo tiempo, de soledad protegida, de intimidad.

El principio de la novela tiene cierta analogía con *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio, que se abre con la cita de un texto de geografía relativo al curso del río Jarama, interrumpido en el punto en el que la descripción llega a los lugares elegidos para la narración; la historia comienza con un diálogo directo, en el que se alude a la acción de ‘abrir el telón’ del escenario discursivo a las miradas del lector: «¿Me dejas que descorra la cortina?» (Sánchez Ferlosio 1973: 7). Del mismo modo, en la novela de Carmen Martín Gaité, después de la primera página del diario, Natalia realiza el gesto de abrir las cortinas sobre la ‘escena’ provincial; pero, en este caso, la ventana desempeña un papel más complejo, íntimamente unido a la relación entre espacio y comunicación, como intentaremos aclarar a lo largo del análisis.

## I.I. NARRADOR, PUNTO DE VISTA, PERSONAJES

Por lo que respecta a la técnica narrativa, *Entre visillos* hace uso de varios procedimientos de la novela de la época, como la alternancia de los puntos de vista: cada una de las partes de las que se compone el texto está dividida en una serie de capítulos, en los cuales se dan el relevo con una cierta regularidad la primera y la tercera persona narrativa. En los capítulos en primera persona, la historia se configura como una reconstrucción memorialística efectuada por el personaje protagonista Pablo Klein, en un tiempo no precisado, pero en cualquier caso posterior a los hechos. En otras ocasiones, la primera persona es, en cambio, la de Natalia, que en las habituales anotaciones del diario registra los acontecimientos poco después de que se hayan producido. El narrador en tercera persona pertenece a la especie denominada *conductista*<sup>2</sup>: es decir, renuncia a la tradicional omnisciencia y se esconde detrás de una presunta (pero difícilmente alcanzable) impasibilidad. Tal vez, sería más correcto decir que el narrador de *Entre visillos* tiende a esfumarse en una multiplicidad de puntos de vista, retratando la realidad a través de los ojos de un personaje u otro, a cuya intimidad puede, sin embargo, acceder. Se limita a fijar el escenario, renunciando al desarrollo de la acción: casi toda la información nos llega por medio de los diálogos, mientras que los fragmentos diegéticos son comúnmente descriptivos.

Con frecuencia el narrador comenta el acto de habla mediante una serie de acotaciones modales (gestos, tonos de la voz, etc.). La novela tradicional, desde Cervantes hasta Galdós, había utilizado generosamente tales recursos narrativos para conceder vivacidad y verosimilitud al diálogo<sup>3</sup>; pero, como veremos, las notaciones sobre el comportamiento gestual y vocal de los personajes por parte de Carmen Martín Gaité responden, más bien, a una perspectiva comunicativa integral.

La construcción de la trama se realiza de dos formas: por medio de la narración en primera persona de Pablo y Natalia, y a través de las numerosas secuencias dialogadas de los capítulos redactados en tercera persona, que nos informan sobre los pequeños detalles y acontecimientos de la vida ciudadana, tales como amistades, fiestas, noviazgos, peleas, etc. Como en

---

2 El *conductismo* o *behaviorismo* es una corriente psicológica del siglo XX, cuyos principales exponentes fueron John B. Watson y B. F. Skinner, que se centra en la observación directa del comportamiento humano, prescindiendo de los procesos mentales internos. También se habla de narrativa conductista para referirse a algunas técnicas empleadas por novelistas como Dos Passos, Hemingway y Faulkner, que se difundieron en la novela española de los años 50 y que consisten en la descripción externa del personaje a través de sus gestos, acciones, palabras y comportamientos, evitando la introspección psicológica o la explicación subjetiva de las emociones. Novelas como *El Jarama* (1956) de Sánchez Ferlosio o *Tormenta de verano* (1961) de Juan García Hortelano se vieron como paradigmas de narrativa conductista (Sanz Villanueva 1972).

3 En su amplio estudio de la comunicación no verbal, Fernando Poyatos (1983) describe pormenorizadamente las funciones técnicas y comunicativas de los repertorios extraverbales de los personajes narrativos.

tantas otras novelas contemporáneas, la trama es mínima; además, el grupo domina sobre la individualidad, aunque algunos personajes se distinguen por encima de los demás. En primer lugar, Natalia, la muchacha ‘diferente’ por haber sido educada en la libertad, pero al final constreñida a soportar el peso de los convencionalismos, y Pablo, el testigo externo, que se encuentra casi por casualidad en una ciudad en la que había transcurrido parte de su infancia. En un principio, la ciudad lo atrae por los recuerdos que le evoca y, posteriormente, la rechaza por la opresiva clausura de su existencia inmóvil. Entre otros personajes individualizados, encontramos también a Julia, dividida entre los prejuicios familiares y las presiones de un novio poco conformista; Elvira, aspirante a pintora, cuya veleidosa rebelión contra el entorno está destinada a una ‘retirada estratégica’ dentro de las jerarquías matrimoniales; y Gertru, encaminada hacia un matrimonio precoz aunque socialmente prestigioso, pero no inmune a las preocupaciones sobre la autenticidad de su relación con su futuro marido.

La lista podría ampliarse aún más, ya que no son pocos los personajes que, sin ser de primer orden, resultan reconocibles y no se limitan a actuar como figurantes. Podría hablarse, en este sentido, de un ‘protagonista colectivo’, un rasgo habitual en numerosas novelas de la época, como *La colmena* (1951) de Camilo José Cela o *La noria* (1952) de Luis Romero (Buckley 1968). *Entre visillos* se diferencia de estas obras por la peculiaridad del ambiente que describe, reflejado en la tipología de sus personajes: mientras que Cela y otros autores, siguiendo la estela de John Dos Passos, retratan la alienación de las grandes metrópolis, donde los contactos personales están marcados por la casualidad, la novela de Carmen Martín Gaité se centra en un grupo bien definido de personas, vinculadas entre sí por lazos de parentesco o amistad más o menos estrechos. Estas relaciones conducen inevitablemente a encuentros en los espacios sociales a ello destinados, como el Casino o las cafeterías de la Plaza Mayor.

Aun siendo destacado el número de personajes presentes en *Entre visillos*, no llega a las cotas de *La colmena*; casi todos salen del anonimato y frecuentemente comparecen con la fórmula onomástica completa para que al lector no le resulte difícil identificarlos. No faltan secuencias descriptivas en las cuales el ojo del narrador se concentra sobre la masa humana anónima, pero la narración concede preeminencia a las dinámicas de grupo: vínculos que se crean, se alimentan y se deshacen. La casi totalidad de los personajes pertenecen a la pequeña y media burguesía; solamente Alicia, la nueva amiga de Natalia, es de clase inferior<sup>4</sup>.

4 La relación entre Natalia y Alicia nos vuelve a proponer el conflicto vivido por Paca, la adolescente protagonista del cuento «La chica de abajo» (1953), subyugada por la habilidad narrativa de la amiga Cecilia, perteneciente a una familia acomodada: «La escuchaba con los ojos muy abiertos. Durante horas enteras. Durante años y siglos. No se sabía. El tiempo era distinto, corría de otra manera cuando estaban las dos juntas» (CC 1978: 277). Durante cierto tiempo, Paca desempeña la función de ‘interlocutora ideal’ para su amiga, pero al final las

Desde el punto de vista temporal, la narración se desarrolla a lo largo de tres meses más o menos: desde la mitad de septiembre hasta el inicio de las vacaciones de Navidad; entre la primera parte y la segunda se produce un salto de alrededor de un mes. A veces la narración en primera persona nos traslada a episodios descritos en secuencias reseñadas con anterioridad; en conjunto, la reconstrucción de la cronología de los acontecimientos no parece preocupar excesivamente a la escritora, que no siempre otorga al lector la clave para situar los eventos en un punto exacto de la narración. Lo que cuenta es la instauración de los hábitos y la repetición de la acción, lo cual, a veces, hace difícil su exacta colocación temporal. En el siguiente ejemplo, se destaca precisamente la imposibilidad de diferenciar un encuentro de otros similares: «Creo que más o menos por entonces fue cuando Emilio empezó a venir a esperarme a la salida de las clases y a hacerme confidencias de su noviazgo con Elvira. Vino dos o tres tardes, pero la primera no la diferencio de las otras» (EV 1982: 248).

El narrador en tercera persona es aún más parco en alusiones temporales; en cambio, son frecuentes las referencias a los ciclos naturales (alternancia día/noche, fenómenos atmosféricos, paso de las estaciones, etc.) que subrayan, evidentemente, la rutina. Para *Entre visillos*, como para el resto de las novelas de la autora, no hay mejor definición de la dimensión temporal del texto que la que nos ofrece uno de sus títulos: *Ritmo lento* (1963), es decir, un tiempo que se desenvuelve por medio de largas pausas, un tiempo en el que las necesidades comunicativas del individuo están frecuentemente en conflicto con las normas sociales (Butler de Foley 1984).

## 1.2. EL ESPACIO DE LA COMUNICACIÓN

El horizonte espacial de los acontecimientos coincide con el perímetro de la ciudad; el único punto de fuga es el río, que permite un cambio de perspectiva: la mirada abarca desde el exterior las construcciones urbanas, mientras que el fluir del agua evoca una posible evasión. Las escaleras que conducen a la bóveda de la catedral sugieren una alternativa: la ciudad puede ser dominada desde lo alto, sin obstáculos que limiten la vista.

La acción no supera los confines urbanos; solo el tren permite la comunicación con el exterior. Al principio, se registra el movimiento de aproximación que trae a Pablo Klein a la ciudad; al final, de forma especular, el narrador en primera persona alude al movimiento en dirección opuesta. La

---

diferencias sociales triunfarán y, para Cecilia, Paca será solo 'la chica de abajo', la humilde hija de una portera. Las parejas de personajes unidos por la amistad, pero separados por las barreras sociales, son un tema recurrente en la obra de Carmen Martín Gaité; otro ejemplo es ofrecido por David y Bernardo en *Ritmo lento*. En contraste con la condición acomodada de David, Bernardo, hijo de madre soltera, vive en una pensión humilde, y solo desea desprenderse de la dependencia económica que lo vincula al padrino.

novela se cierra con estas palabras: «Habíamos salido afuera. Sonaban los hierros del tren sobre las vías cruzadas. Con la niebla, no se distinguía la Catedral» (EV 1982: 260).

La narración concluye en el momento en el que el tren abandona la ciudad, envuelta en una niebla que la vuelve irreconocible. Pero dentro de sus límites, en sus calles y en sus casas, la vida continúa siempre fiel a sí misma.

No obstante, las posibles fugas (horizontalmente, a través del río y de las vías del ferrocarril, y verticalmente, con un movimiento ascensional hacia lo alto), la ciudad se percibe como un lugar cerrado; lo confirman algunas expresiones metafóricas basadas en la identificación ‘casa = ciudad’, como la siguiente: «Le parecía que se había colado en la ciudad por una puerta trasera» (EV 1982: 40). La casa, naturalmente, es el espacio cerrado por excelencia, centro de intimidad y protección; la red viaria y las barreras arquitectónicas inscriben, alrededor de este refugio primario, una serie de círculos concéntricos que transforman la ciudad en una especie de vivienda colectiva.

Dentro de la casa se nos ofrece algo aún más íntimo: la habitación propia, en la cual el individuo se encuentra consigo mismo<sup>5</sup>. Como escribe Gaston Bachelard (1975: 3), «l'essere ama “ritirarsi nel proprio angolo”»: una exigencia profundamente sentida por Natalia, la cual disfruta de largas horas en una benéfica soledad mientras que sufre cuando se ve obligada a estudiar en el salón, donde el biombo no logra separarla de las miradas indiscretas:

Que estudie en el salón. Que por qué esa manía de estudiar en mi cuarto con lo frío que está, que ellas no me molestan para nada [...]. En el salón no es que se esté mal. Por las mañanas, vaya. Me han puesto una camilla pequeña al otro lado del biombo, y como el biombo es grande, me puedo aislar bastante bien. Lo malo es por la tarde, cuando vienen visitas, esas horas desde que salgo del instituto hasta que cenamos, que son tan gustosas para escribir el diario y copiar apuntes. [...] en seguida lo noto, que están mirando para la luz de mi lámpara, como si quisieran curiosear lo que hay al otro lado de la ventana desconocida (220).

Natalia necesita recluirse en su propio rincón para estudiar a gusto y, sobre todo, para escribir su diario. En el fragmento citado, obsérvese la metáfora de la ventana, como diafragma entre el individuo y el mundo, que, en la dirección interior-exterior, constituye una atalaya privilegiada de observa-

---

5 Durante la estancia en Nueva York del otoño de 1980, la lectura del ensayo de Virginia Wolf *A Room of One's Own* (1929) propició en Carmen Martín Gaité una nueva visión de los espacios femeninos en el mundo y en la literatura, que desembocaría en el ensayo *Desde la ventana* (1987). En el cuaderno de collages *Visión de Nueva York* (2005) se asiste a esta progresiva toma de conciencia y reivindicación de la soledad como clave para la autonomía (Ochoa 2017) [nota a esta edición].

ción, mientras que, en la dirección opuesta, puede provocar una inoportuna invasión de la intimidad ajena.

La organización del espacio en *Entre visillos* se apoya básicamente en los conceptos de intimidad y sociabilidad: se va desde el máximo nivel de intimidad del ‘rincón propio’ a la completa anulación de tal categoría en el ‘espacio social’, a través de una amplia gama de posibilidades.

La casa es el reino de lo ‘privado’, pero se puede abrir a los demás en los espacios destinados a recibir a las personas ajenas a la familia –salas de estar, salitas, comedor–, en los cuales se lleva a cabo el rito de la visita. Nada más llegar a la ciudad, Pablo Klein visita a la familia del profesor y amigo fallecido, enfrentándose a una visión paradigmática de la vida provinciana, donde es preceptivo rendir homenaje a la familia del difunto. La casa se encuentra llena de gente: «Había grupos por todo el pasillo, personas que pasaban con sillas y otras que se despedían» (52); el protagonista se mueve con incertidumbre hasta llegar al umbral de una gran sala: «A la derecha había mujeres, alrededor de la mesa camilla y a la izquierda hombres, sentados y de pie, o apoyados en respaldos» (52-53). En calidad de testigo externo, observa la escena desde la distancia y anota la artificialidad de las frases de condolencia: «Ponía voz compungida, como declamando» (53). Las extrañas palabras que le dirige Elvira recalcan la sensación de irrealidad e hipocresía, hasta el punto de que Pablo afirma sentirse como en una representación teatral: «De pronto había tenido la sensación de estar en el teatro» (53).

Fuera de las casas, la soledad o la intimidad de una relación de pareja pueden buscarse paseando por las calles, especialmente en los barrios periféricos. El lugar más apartado es el río, destino de los enamorados y, al mismo tiempo, el escenario elegido para los paseos solitarios de Pablo. Otra apasionada de los itinerarios urbanos es Natalia, quien se mueve con paso seguro incluso por el ‘barrio chino’, al que llega un día paseando con su hermana Julia (227).

La Plaza Mayor es el epicentro de los paseos rituales, en los que se producen los encuentros más o menos inesperados, o deseados. En el ensayo *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), la misma Carmen Martín Gaité nos ofrece una detallada descripción de la dinámica que regulaba estas prácticas colectivas en la Salamanca de los años 40:

Por ejemplo, en la Plaza Mayor de Salamanca, las chicas paseaban en el sentido de las manecillas del reloj, mientras que los hombres lo hacían en el sentido contrario. Como quiera que el ritmo del paso fuera más o menos el mismo en ellos y en ellas, generalmente lento, ya se sabía que por cada vuelta completa a la Plaza se iba a tener ocasión de ver dos veces a la persona con quien interesaba intercambiar la mirada, y hasta se podía calcular con cierta exactitud en qué punto se produciría el fugaz encuentro (*UAPE* 1987: 184).

Aquí tenemos la imagen de los paseos femeninos vista desde los ojos de Pablo Klein:

A mediodía me gustaba sentarme en las terrazas de los cafés de la Plaza Mayor, y me estaba allí mucho rato mirando el ir y venir de la gente [...]. Había mucha animación. Sobre todo muchachas. Salían en bandadas de la sombra de los soportales a mezclarse con la gente que andaba por el sol. Se cantaban por entre las mesas del café y llamaban a otras, moviendo los brazos; se detenían a formar tertulias en las bocacalles (51).

La gente que pasea por las calles del centro, y especialmente por la Plaza Mayor, parece movida por un dinamismo puramente exterior. Aunque prevalecen los grupos, el individuo puede aislarse de la multitud, como si estuviera detrás de unos visillos, en una posición de observador privilegiado. Por el contrario, hay lugares donde la socialidad es inevitable, y las fuerzas centrífugas y centrípetas que organizan las relaciones de grupo se manifiestan en su grado máximo. Entre ellos destaca el Casino, el lugar social por excelencia, donde la intimidad queda completamente anulada:

Tenía yo la idea de sentarme en un rincón apartado y tornarme un refresco tranquilamente [...] pero de la primera cosa que me di cuenta al entrar, fue de que no existía ningún lugar apartado, sino que todos estaban ligados entre sí por secretos lazos, al descubierto de una ronda de ojos felinos (98).

Son, una vez más, las palabras de Pablo las que fijan la característica esencial de este espacio: la imposibilidad de evitar los encuentros, de esquivar el juego de movimientos y miradas que responden a un ceremonial profundamente arraigado y repetido. Muchos de los acontecimientos de la novela tienen como escenario este centro de encuentros; entre otros lugares análogos, cabe recordar el vestíbulo del Gran Hotel y el estudio de Yoni, cabecilla de los sectores más ‘progresistas’ de la juventud local, ansiosa por exhibir un barniz de modernidad.

En conjunto, *Entre visillos* nos presenta una gran cantidad de lugares: varias casas, la pensión donde está alojado Pablo, numerosos cafés, la escuela donde Natalia estudia y Pablo enseña alemán, el cementerio, el río, la catedral, varias calles y plazas, etc. Se observa también un intenso dinamismo que traslada la acción de un sitio a otro, siguiendo a veces trayectorias circulares, otras en zigzag, pero siempre de manera algo caprichosa. Por ejemplo, en el primer capítulo, después del fragmento del diario, la narración comienza en la habitación de Natalia; gracias a su mirada a través de la ventana —«vio venir entre el barullo, sorteando chavales, a Mercedes y Julia

con otra chica de beige» (13)– la acción se traslada a la calle y se detiene en un grupo de chicas, que después suben a casa. Desde el salón de los huéspedes, «la habitación del mirador» (16), la mirada se proyecta al exterior: «Julia miraba a la calle a través de los cristales [...]. Delante del mirador se ensanchaba la calle en una especie de plazuela triangular. Había un coche de línea con el motor en marcha [...]» (17).

A veces, el ojo del narrador sigue a algún personaje en sus movimientos por la ciudad; en otros casos el paso de un lugar a otro se produce de modo imperceptible, gracias a un enlace temático o a la inclusión de una intervención dialógica<sup>6</sup>. Todos estos procedimientos, inspirados en las técnicas cinematográficas, son bastante frecuentes en la narrativa de la época (se pueden encontrar abundantes ejemplos en *La colmena* o en *El Jarama*). Más importante en la economía de la novela es la tipología de los espacios, que, como ya se ha visto, se divide en dos grupos fundamentales: el primero comprende lugares donde el individuo puede comunicarse libremente con los demás; el segundo incluye ambientes en los que las relaciones interpersonales están reguladas por un código de comportamiento centrado en la exterioridad. La dialéctica interior/exterior, que alcanzará en *Ritmo lento* su expresión más dramática, asume aquí las connotaciones del juego literario, como observa John Kronik (1983: 52): «The distance between a game of hide-and-peek and a game of *Entre visillos* is perhaps not so considerable». La mirada entra y sale constantemente de los diversos lugares; una mirada que pertenece al personaje elegido como centro focal, y que tiene en Pablo Klein la expresión más lúcida: «Me fui a buen paso hacia la pensión por las calles vacías, y mirando las ventanas de los edificios, me imaginaba la vida estancada y caliente que se cocía en los interiores» (219).

### 1.3. DIÁLOGO Y CONVERSACIÓN

Pegado a la fachada del hotel, debajo de mi ventana, debía haber algún grupo de personas, porque se oía subir un secreto bisbiseo. Saqué el busto fuera del alféizar y miré. Me quedé muy asombrada de ver la gran cantidad de señoras que se apretaban contra la pared, distribuidas en pequeños grupos; era como una fila de hormigas. Manoteaban mucho y hablaban unas con otras, cuchicheando bajísimo, como si conspiraran (*EB* 1983: 30).

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, en el capítulo XIV hay una secuencia en la que Emilio y Elvira tratan inútilmente de alcanzar una comprensión recíproca; en un determinado momento, la chica le pide que se vaya, y el narrador comenta: «Últimamente Elvira había exagerado la actitud distanciante, de rehuirle» (198). Inmediatamente después, toma la palabra Emilio, pero ya desde otro escenario, un lugar impreciso en el cual el joven se encuentra conversando con su amigo Pablo: «No sé qué le pasa, está distraída, impaciente, cuando la hablo» (*ibidem*). El cambio de escenario se ha producido a través del diálogo.

Esta secuencia procede del relato *El balneario* (1955), que, aunque se aleja de *Entre visillos* por su pertenencia a un filón fantástico, comparte con esta novela la sensibilidad por los lugares de socialización: en este caso, el hotel termal, en el que se desarrollan tanto los misteriosos acontecimientos soñados como los sucesos más ‘realistas’ de la segunda parte, cuando la señorita Matilde se despierta del sueño<sup>7</sup>. El fragmento citado pertenece al sueño y, en él, la protagonista observa desde lo alto, asomándose a la ventana de su habitación, los grupos de personas hospedadas en el hotel, que se le aparecen como seres humanos gesticulantes («Manoteaban mucho»), anónimos, animalizados («era como una fila de hormigas»), de cuya conversación se puede captar únicamente el nivel fónico («un secreto bisbiseo», «cuchicheando bajísimo»). De ello se deriva la impresión, reforzada por el tono bajo de la voz, de que los personajes están tramando una conspiración a espaldas de los recién llegados.

La secuencia citada denota el fracaso comunicativo: la mirada angustiada de la protagonista capta los aspectos fónicos y el acompañamiento gestual de las conversaciones, sin poder acceder a su contenido. Por otra parte, la distancia física entre la escena, que se desarrolla delante de la entrada del hotel, y el lugar de observación (la ventana de la habitación) favorece el equívoco, la falsa interpretación de la realidad sobre la cual se sostiene el agobiante dispositivo del sueño. Se trata, en definitiva, de un fragmento que representa de forma ejemplar y en clave ligeramente surrealista (como demuestra el proceso de animalización) la imposibilidad de comunicar.

En la segunda parte del relato, se desvela que no hay nada misterioso en las conversaciones entabladas en los espacios sociales del hotel, en las cuales se tratan asuntos triviales:

[...] sucedidos salteados, desvaídos, larguísimos de contar, desmesurados artificialmente para alcanzar a atraer la atención de todos los contertulios [...]. De descarrilamientos, de muertes repentinas, escuchados plácidamente entre sorbo y sorbo de chocolate (61).

También en *Entre visillos* encontramos algunos fragmentos en los que, desde fuera, solo se percibe la dimensión gestual del acto de habla, sin que sea posible captar su significado. Un ejemplo de ello se da cuando Natalia llega a la gran casa de su amiga Gertru, donde se celebra la fiesta de noviazgo. La descripción del ambiente que la rodea se realiza a través de su mirada y su

---

7 Como bien se sabe, el hombre de negro que visita a la protagonista de *El cuarto de atrás* (1978) le reprocha precisamente su reticencia a la hora de franquear el umbral de lo fantástico en *El balneario*, malogrando la obra con un final anodino. Entre los primeros análisis pormenorizados de *El balneario* desde la perspectiva de lo ‘extraño’, véase el de Brown (1978) [nota a esta edición].

sensación de extrañeza frente a un grupo de desconocidos que gesticulan alrededor de una mesa: «Habían puesto una mesa larga en medio, llena de emparedados, de cosas fritas y de bebidas y estaba bordeada de caras desconocidas que se miraban y gesticulaban entre sí» (242).

En este caso, desaparece la percepción fónica de la voz y solo se observa la dimensión gestual del acto de habla. Sin embargo, lo más habitual es que se detallen los múltiples efectos sonoros de las conversaciones, que, a veces, se combinan con las risas y el ruido de los pasos:

Alborotaban al andar como si con las risas se amparasen del azaro de ser tantas y de ir todas vestidas de fiesta debajo de los abrigos. Les sonaban los tacones y les salía vaho de la boca al hablar [...]. Ya antes de que las abrieran la puerta de la casa, se oía el jaleo de dentro (241).

Muy a menudo, las conversaciones llegan al oído atenuadas, transformadas en un murmullo incomprensible o en cuchicheos, a través de las paredes domésticas: «Desde su cama, a oscuras, Tali oía el cuchicheo de las hermanas, a través del tabique» (178), «Se oía por el tabique el murmullo monótono del hermano que estudiaba en voz alta, como diciendo oraciones» (196). Lo mismo sucede en algunos lugares públicos, como en el vestíbulo del Gran Hotel, donde «sonaban amortiguadas las conversaciones y las risas como si se apagaran en la alfombra» (152).

En otras ocasiones, la recepción tangencial permite captar fragmentos aislados de lo que se dice. Pablo muestra su afición por esta costumbre: en el tren, se dedica a escuchar las conversaciones de los otros pasajeros y, cuando se sienta en las cafeterías de la Plaza Mayor, se divierte espionando «trozos de conversación» (51). Nada más llegar a la ciudad, abandona la estación en un abarrotado autobús; en las distintas paradas, consigue captar algunas secuencias de los diálogos entre los pasajeros:

Las conversaciones de dentro se hacían entonces un poco patentes, debajo de la débil luz del techo, como si sólo se hubieran revelado unos segundos, a guiños, de tan bisbeadas, [...]. «¡Esa no es! ¡Esa marrón!». gritaban desde la calle los que habían salido. Y se destacaban las voces sobre los murmullos de risas y de pasos de la gente que paseaba allí fuera (31).

La percepción acústica está unida a la visual: las conversaciones se hacen ‘visibles’ durante unos instantes, algunas palabras resaltan sobre el murmullo de fondo como si de repente las iluminara un *flash*; prevalece la dimensión física del hablar. Más adelante, el narrador transcribe algunos fragmentos del diálogo entre la chica de Madrid vista en el tren y otra persona; al prin-

cipio, el lector puede seguir el hilo de la conversación, mientras que al final se suceden jirones de frases desconectadas entre sí: «...yo que además ahora salgo tan poco por el niño», «...poco con el niño...», «...poco por el niño...», «...no, si no era antipática. Cursi, pero simpática». «...simpática...» «...antipática...» (31). Se trata, en definitiva, de la visión externa de un acto comunicativo: el observador permanece completamente al margen y no participa de ninguna manera en el intercambio. Sin embargo, logra descifrar, aunque sea de forma fragmentaria, el contenido del discurso: podríamos definirlo como un primer nivel embrionario de comunicación.

En un estadio superior, encontramos el tipo de intercambio verbal que predomina a lo largo de toda la novela: la conversación de grupo. Tanto en las secuencias narradas en primera persona como en aquellas presentadas por el narrador objetivo, el diálogo grupal se impone. Como escribe Blas Matamoro (1979): «Es notable cómo, en esta narrativa, priman los elementos auditivos sobre los visuales, táctiles, olfativos, etc. Es como si el escritor fuera un gran “oído atento” y como si la escritura fuera una transcripción o registro del habla, un habla segunda o subalterna» (1979: 585). El crítico acierta al subrayar la primacía de lo auditivo, aunque no es cierto que el predominio de lo oral sirva únicamente para lograr un efecto de realidad: la abrumadora presencia del diálogo en la narrativa de Carmen Martín Gaité responde, más bien, a una aguda sensibilidad por los mecanismos de la comunicación que la autora desarrollaría en los años siguientes, pero que ya se manifiesta en sus primeros relatos.

La idea-guía del universo narrativo de la autora es el deseo de interlocución: «La búsqueda de interlocutor» es el elocuente título de un ensayo publicado por primera vez en la *Revista de Occidente* (1966)<sup>8</sup>. En este ensayo plantea su visión de la creación literaria entendida, por así decirlo, como forma de comunicación vicaria. Al no poder satisfacer su capacidad narrativa conversando con los demás, el ser humano intenta superar el estadio de la elaboración solitaria a través de la escritura, concebida como búsqueda de un ‘interlocutor soñado’: «se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro de un oyente utópico» (*BI* 1982: 28). En el texto es evidente la polémica con la literatura ‘social’ o

---

8 «La búsqueda de interlocutor» es uno de los títulos más citados y emblemáticos de Carmen Martín Gaité. Tras su primera aparición en 1966, el artículo se recopiló en el volumen *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973), que se volvió a editar en 1982 y en 2000. La edición definitiva de *La búsqueda de interlocutor* (ya sin más), enriquecida con otros artículos y publicada pocos días antes de su muerte, va precedida de un prólogo en el que, con palabras estremecedoras, la autora nos entrega su legado espiritual: «Después de cuarenta años, ese afán por buscar interlocutor, unos ojos que nos miren, pregunten o escuchen, se ha acrecentado de tal manera que casi se ha convertido en una utopía» (*OC V* 2016: 44). Tanto en la vida como en la literatura, «la búsqueda de un espacio mental que favorezca la disponibilidad de un presunto receptor» (*Teruel* 2016: 31) ha sido su constante preocupación; y en el último tramo de su vida, «era muy consciente de que en los vasos comunicantes entre vida y literatura residía el registro distintivo de su producción ensayística» (*ibidem*) [nota a esta edición].

comprometida; según la autora, quien coge entre sus dedos una pluma para romper el círculo de su soledad narrativa lo hace de una manera totalmente gratuita, libre de toda opresión externa: «Esos que dicen que para ellos escribir es como para el obrero levantar ladrillos, están ofendiendo no solamente a la verdad, sino sobre todo al obrero» (31).

En otros ensayos la autora profundiza aun más en la búsqueda de los mecanismos que regulan la comunicación interpersonal; por ejemplo, en «Los malos espejos» (11-20)<sup>9</sup>, donde aclara la función que tiene la mirada en la relación con los demás. Existe en nosotros, según dice la autora «esa sed de ser reflejados de una manera inédita por los demás, la sed de espejo [...]». Un espejo que no nos amenazara con estar albergando en el fondo de su azogue previas versiones de nuestro ser»; pero abundan «los malos espejos, esos ojos que no saben mirar ni leer más que lo ya mirado por otros» (16).

Estos ‘malos espejos’ son los que rigen las relaciones sociales en el mundo de *Entre visillos*, como muy bien resume Pablo al hablar de su encuentro con Emilio: «Hacía preguntas continuamente y me miraba con ojos ansiosos como si quisiera clasificarme, encasillarme» (EV 1982: 62). Para relacionarse con el forastero, Emilio necesita apoyarse en etiquetas consolidadas que definan la personalidad; sus «ojos ansiosos» son, por tanto, malos espejos, como la mayoría de las miradas que se intercambian los jóvenes en el Casino o los huéspedes en los salones burgueses.

Se ha insistido muchas veces en la banalidad de los argumentos que constituyen el hilo conductor de las conversaciones de grupo reproducidas con una fidelidad ‘magnetofónica’ en la novela de los años 50<sup>10</sup>. Sin embargo, esta trivialidad deja entrever una inquietud profunda, reprimida bajo la rígida coraza de los convencionalismos impuestos por los cánones morales de la época. Bastaría leer *Usos amorosos de la postguerra española* –cuyo análisis se centra en los años 40, pero puede extenderse, al menos en parte, a la década siguiente– para percibir los escrúpulos latentes en los discursos femeninos sobre el noviazgo, visto como «redentor de la soltería» (UAPE 1987: 66) en un mundo donde se daba por descontado que las mujeres no podían aspirar a otro destino que el de la sumisión al hombre. No hace falta un inventario exhaustivo de los temas tratados en las conversaciones de *Entre visillos* para ver cómo, más allá de su aparente futilidad, reflejan fielmente las convenciones dominantes en la vida provinciana. Como escribe

9 La exposición más completa de su modelo de comunicación se encuentra en *El cuento de nunca acabar* (1983). Cabe advertir, sin embargo, que esta obra no presenta de forma sistemática una teoría acabada sino que profundiza, alternando narración y argumentación, en los mecanismos que rigen la comunicación humana y literaria, como se verá también en los siguientes capítulos de este libro [nota ampliada para esta edición].

10 Por ejemplo, cuando se publicó *El Jarama* (1956) de Sánchez Ferlosio, algunos críticos hablaron de conversaciones grabadas y reproducidas fielmente en el texto, aunque pronto se destacó el peso de la reelaboración literaria, tanto en el lenguaje como en la estructura de la obra (Riley 1963; Villanueva 1973).

Phyllis Zatlin Boring (1977), «If most of the female characters in the novel are incapable of discussing anything but hair, clothes, movies, dances and boyfriends, it is because they are trapped by a societal structure in which young girls are seen as future wives and mothers, not as persons» (1977: 325).

Para desentrañar los mecanismos que regulan el universo narrativo de la escritora, resulta sobremedida interesante observar cómo el comportamiento verbal de los personajes está estrechamente vinculado a su horizonte espacial y enfatizado por su comportamiento gestual.

Ya he mencionado la escena en la que Pablo relata su primera incursión en un espacio interior y privado (el salón de la casa de los Domínguez después de la muerte de don Rafael), destinado a los intercambios sociales. Obsérvese cómo el narrador describe su entrada en el salón, abarrotado de gente:

Yo seguí a Teo a la otra parte de la habitación, donde había exclusivamente hombres. Al principio, todos estaban pendientes de mí, y de cómo me sentaba, y si el silencio que se hizo con aquellos carraspeos de sillas hubiese continuado, su misma violencia me habría ayudado a encontrar un pretexto para marcharme, pero en seguida se reanudaron las conversaciones que nuestra llegada había interrumpido (*EV* 1982: 57).

Es innecesario recalcar que, en encuentros sociales como este, el grupo femenino permanece físicamente separado del masculino, así como opuestos son los temas de sus respectivas conversaciones. Lo interesante, más bien, es observar cómo la entrada en escena del recién llegado polariza las miradas de los presentes, quienes, durante unos instantes, suspenden la actividad verbal. El silencio que se genera, incómodo para Pablo, responde a una manifestación repentina de curiosidad que, como un reflejo condicionado, pronto da paso al rutinario intercambio de palabras: las conversaciones se reanudan automáticamente, ajenas a los sucesos externos, que no logran alterar su monótono fluir. Asimismo, resulta significativo el elemento dinámico de la escena, el movimiento de Pablo mientras busca un lugar para sentarse: los asistentes observan fijamente al desconocido para descubrir dónde se sentará y evaluar su posición con respecto al resto del grupo. Miradas, palabras y gestos se integran así en un guion convencionalmente aceptado.

Algo parecido sucede en el salón de té del Casino, cuando Goyita y su amiga de Madrid, la ‘nueva’, se sientan en una mesa con chicas mayores que ellas:

Se sentaron en la mesa de Mercedes, Isabel y chicas mayores. Hablaban de dos en dos con risas y misterios y casi no las hicieron caso. A la nueva la miraron con recelo. Goyita pidió un *gin fizz* y se puso a mirar los dibujos dorados de las paredes [...]. Isabel, mientras se empolvaba la nariz, daba pataditas en el suelo y cantaba [...]. Le preguntó a Goyita que qué tal por Santander.  
 –Ha sido en San Sebastián donde hemos estado (43).

Como suele ocurrir, la conversación no involucra a todos los presentes, sino que se distribuye entre pequeños subgrupos, en un intercambio de secretas confidencias (que, inevitablemente, acabarán pasando de boca en boca). La llegada de las dos chicas más jóvenes no interrumpe el curso de la conversación, pero sí provoca miradas de inquietud: la preocupación de fondo sigue siendo la misma, el temor a una posible competencia desleal en la ‘caza’ de un novio. En un capítulo posterior, las chicas mayores dirán explícitamente que «al Casino ya no se podía ir con la plaga de las nuevas porque ellas se acaparaban a todos los chicos solteros» (114). Aun así, las normas de cortesía exigen que se dirijan algunas palabras a las recién llegadas. Isabel, por ejemplo, lo hace tras una breve pausa gestual, formulando una pregunta superficial y genérica, que recibe una respuesta igualmente vacía de contenido. Por su parte Marisol, la chica de Madrid que se distingue por su actitud moderna y libre de prejuicios, retrata al grupo entero con cierto tono de desprecio: «Parecen de señoras las conversaciones que tienen» (43).

De una manera u otra, las reglas de la cortesía regulan los intercambios conversacionales: los diálogos de *Entre visillos* resultan verosímiles no solo por el mimetismo lingüístico, sino también por su fidelidad a estos mecanismos, como la alternancia de turnos de palabra, el desarrollo no lineal, las transiciones temáticas, los discursos referidos, las menciones, etc.<sup>11</sup>. Veamos, a modo de ejemplo, cómo avanzan en paralelo dos líneas temáticas dentro de un intercambio:

–Pues a la chiquita ésta yo no le veo nada. Tiene unos bracines que parecen palos.

–Hombre, no; es mona. Muy crío, eso es lo que pasa. Ya se pondrá en su punto. Es de las que se ponen en su punto después del segundo hijo. Qué dolor de cabeza, oye. Dos horas he dormido.

–Por ahora es de las que no deben dar ni frío ni calor.

–Eso creo, sí. Algo simplona. Yo también estoy cansadísimo (153-154).

---

<sup>11</sup> Entre otros autores que han estudiado los mecanismos conversacionales, pueden verse Mosconi (1978), Criado de Val (1980) y Nencioni (1983). Sobre las interacciones grupales, véase también Pettignani y Sica (1988). Las dinámicas conversacionales también han sido estudiadas por Orletti (1994), Briz Gómez (1998 y 2018) y Tusón Valls (1997) [nota ampliada para esta edición].

Se trata de una conversación entre Federico Hortal, Luis Colina y un cierto Ernesto, aunque el narrador no interviene para distribuir los turnos entre ellos: cada frase podría haber sido pronunciada por cualquiera de los tres interlocutores. La alternancia entre los dos temas –el aspecto de Gertru, novia de Ángel, y el cansancio físico– los sitúa en el mismo plano de indiferencia.

Es oportuno reiterar que el uso de estas estrategias –bastante comunes en las novelas de los años cincuenta–, más allá del mimetismo conversacional, tiene como objetivo connotar negativamente la conversación que se entreteje en los espacios sociales, presentándola como un no-diálogo, donde la necesidad comunicativa, primordial en el individuo, se reduce a un mero intercambio de cotilleos y observaciones intrascendentes. La topografía de la novela, basada en los distintos grados de intimidad de los lugares, subraya el peso de las reglas externas al individuo en la insinceridad de los diálogos, como muy bien resume Gonzalo Sobejano (1983: 211): «la dualidad sueño/vigilia que formaba el conflicto en *El Balneario* se reitera en *Entre visillos* como dualidad diálogo/conversación, o, en otros términos, intimidad/exterioridad».

Una de las convenciones discursivas de la época consistía en no reconocer a los adolescentes como interlocutores, relegándolos al papel de oyentes silenciosos. Para sus adentros, Natalia critica esta actitud y ridiculiza la superficialidad de quien le ha propuesto una amistad sin molestarse siquiera en escuchar su opinión:

Me daba risa la pregunta, porque sin haber visto ni siquiera una foto de la chica, era rarísimo que pudiera tener curiosidad por conocerla. Dije que con los estudios estaba todo el día ocupada y tenía poco tiempo, pero creo que ni se enteraron de lo que yo decía. Discutían por su cuenta y una vez la señora con un gesto compasivo me pasó una mano por el pelo, distraída, para acompañar a las razones que daba. Mercedes puso el pero de que ella conocía a Petrita y que Petrita era mucho más mujer. Parecía que arrebaban un negocio (221).

Para las personas mayores, la respuesta de la muchacha carece de importancia; la elección de sus amistades es un asunto meramente familiar, como subraya el gesto compasivo de la invitada. Por lo general, en los intercambios sociales, los gestos obedecen a un ceremonial preciso: reflejan la distancia en las relaciones entre los interlocutores y se corresponden con la insinceridad de palabras y miradas. En ocasiones, el comportamiento gestual busca llamar la atención, aunque siempre de manera artificial e inauténtica, como se observa en otros muchos ejemplos: «Uno había empezado a bostezar y se rió en mitad del bostezo, apoyando con el codo en movimientos insensibles las últimas palabras como si le hubieran parecido geniales» (100).

Salones familiares y lugares de encuentro no son adecuados para hallar a un interlocutor capaz de escuchar sin prejuicios; solo la conversación cara a cara, fuera de los espacios consagrados, puede propiciar esos raros y afortunados momentos de comunicación auténtica. Los paseos por las calles de la ciudad, por ejemplo, son buenas oportunidades para entablar una reflexión sincera con otra persona, como ocurre a veces entre Julia y Natalia, entre esta última y el profesor de alemán, o entre Pablo y Emilio. Sin embargo, en algunos casos el intento fracasa, como en la escena del encuentro entre Julia y el novio madrileño (85-93), en la cual todo, desde los gestos hasta las palabras, subraya la incompreensión.

El diálogo entre Pablo y Elvira, primero a orillas del río y después en casa de ella, revela la ingenuidad de la muchacha, exasperada por el ambiente pero incapaz de una auténtica rebeldía (135-147). Elvira pronuncia discursos grandilocuentes, pero se limita a repetir lugares comunes; por su parte, Pablo le responde con monosílabos y con preguntas aparentemente banales pero dirigidas a desentrañar algo sincero en la verborrea incontrolada de su interlocutora. Con el paso del tiempo, ella comprenderá que el forastero no es un ‘mal espejo’ como sus amigos locales, hechizados por su falsa seguridad, sino alguien capaz de mirar a los demás con una perspectiva libre de prejuicios: «Y en los ojos que levantó él para mirarla, se vio ridícula como en un espejo, con la cafetera en la mano. Muy pequeña burguesa haciendo los honores» (205).

Las continuas preguntas y los numerosos porqués que Pablo dirige a Elvira son el síntoma de su inconformidad con el entorno. Este comportamiento lo acerca a otros personajes de novelas posteriores, como David, el protagonista de *Ritmo lento*, cuyas intervenciones dialógicas se caracterizan precisamente por la abundancia de preguntas casi infantiles, destinadas a sacudir al interlocutor, poniendo en tela de juicio su aceptación pasiva de las convenciones y normas de comportamiento.

Resulta auténticamente transgresora, en cambio, la relación entre Pablo y Rosa, la cantante del Casino. A primera vista, un profesor y una mujer de apariencia vulgar tienen poco en común, pero la amistad que los une durante un breve lapso de tiempo responde a una sincera necesidad de comunicación y constituye, asimismo, un desafío a las convenciones imperantes, algo de lo que Rosa se siente profundamente orgullosa:

Estaba orgullosa de mi amistad, a pesar de lo sosa que era y de lo poco que hablábamos, y yo también agradecía su compañía silenciosa. Los días que la acompañaba a la pensión, siempre me pedía que la cogiera del brazo para que lo vieran los que salían detrás de nosotros (106).

Otro elemento clave, presente también en obras posteriores, es la duración del diálogo: una vez establecido un intercambio auténtico, el individuo desea que no tenga fin, aunque lo habitual es que el flujo comunicativo se vea interrumpido por acontecimientos externos. La primera vez que Natalia conversa con Pablo sobre sus futuros estudios, se siente torpe e incapaz de hacerse entender. Nada más despedirse, experimenta la frustración de una «conversación dejada a medias» (188). En su intento de alcanzarlo para reanudar el diálogo, imagina cómo seguiría la conversación si pudiera volver a verlo: «Habría con él seria y tranquila, como había hablado Alicia, y le miraría a la cara de vez en cuando» (190). El siguiente encuentro está narrado desde la perspectiva de Pablo, cuyas palabras nos dejan entender que esta vez Natalia ha logrado expresarse con más desenvoltura: «Me gustaba oírla explicarse, las mejillas coloradas, los ojos en el techo, notar el gozo que iba experimentando en hacerme ver claras las cosas de su casa» (218).

Para concluir, recordemos que *Entre visillos* es el reino de lo social, del diálogo estereotipado e hipócrita; algunos personajes expresan claramente la necesidad de una comunicación más profunda, de un flujo discursivo que no acabe, aunque los fracasos sean más frecuentes que los logros. La obra emplea varios procedimientos, tanto tradicionales como innovadores, para dar verosimilitud al diálogo, pero la perspectiva dialógica emerge sobre todo como una hipótesis de fondo que sustenta las relaciones y tensiones interpersonales. Como hemos visto, el diálogo no es solo una modalidad, sino también un tema central de la narración: son numerosos los fragmentos no dialogados que giran en torno a las conversaciones y a los modos de contar. Tanto los dos narradores en primera persona como las voces externas comentan a menudo la calidad del intercambio verbal entre los personajes, dando prueba de una profunda adhesión a la esencia de la comunicación.



## 2. LA DIALÉCTICA INTERNO/EXTERNO: RITMO LENTO

*Entre visillos* es una novela esencialmente conversacional; desde la primera página hasta la última, el lector queda inmerso en un flujo oral cuya intensidad acústica se mantiene más o menos constante. Si bien la localización espacial, como hemos visto, influye directamente en la calidad del diálogo entre los interlocutores, el tono de voz de los hablantes suele ser el de los intercambios amistosos –más o menos sinceros–, desarrollados de manera espontánea y en un registro coloquial. Aunque en algunas ocasiones aflora cierto conflicto interior o una actitud crítica, el *continuum* sonoro no se interrumpe: el discurso narrativo es fluido, y la voz prevalece sobre el silencio.

Muy distinto es el tono de la segunda novela de la autora, *Ritmo lento* (1963), en la cual Carmen Martín Gaité ahonda en la raíz del problema de la comunicación, ya que el análisis de una conciencia ‘desviada’ permite explorar un amplio espectro de dificultades comunicativas. La disconformidad del protagonista con su entorno, tema central de la novela, no desemboca en las soluciones técnicas de ruptura empleadas en la coetánea *Tiempo de silencio* (1961) de Luis Martín-Santos, pero se traduce en una estructura narrativa sólida y coherente (Brown 1982; Thomas 1983), que supone un avance con respecto a cierto esquematismo de *Entre visillos*. *Ritmo lento* también incorpora una crítica social más incisiva: el anticonformismo del protagonista se manifiesta en numerosos destellos de rebeldía contra las tradiciones y las normas establecidas, aceptadas pasivamente por un mundo inerte y obsesionado por los bienes materiales. Sin embargo, el malestar psicológico de David no se debe únicamente a factores externos; el lúcido autoanálisis que lleva a cabo el yo del narrador –inspirado, como reconoce la autora, en la lectura de Italo Svevo–, desentraña dolorosamente las dificultades que todo ser humano debe afrontar en las relaciones consigo mismo y con los demás.

## 2.1. ORDEN Y CAOS

La novela se estructura en tres partes: un prólogo narrado en tercera persona, que relata la visita de Lucía –que ha sido novia de David durante muchos años– al padre de este; un bloque central compuesto por once capítulos, en los que el protagonista reflexiona sobre las figuras clave que, de algún modo, han marcado el rumbo de su vida; y un epílogo, en tercera persona, que describe desde una perspectiva externa la explosión de rebeldía de David en el banco donde trabaja («había empezado a lanzar por el aire todo un mazo de billetes de a mil», 310), que causa su reclusión en la casa de reposo. Al final, se lee una escueta noticia periodística, que detalla la obstinación del joven al ensañarse con el cadáver del padre suicida y su consiguiente regreso al manicomio<sup>1</sup>. Desde el punto de vista temporal, el prólogo coincide con el momento en que David, residente de Villa Julia, recibe la carta de Lucía, que desencadena el flujo de los recuerdos; la conclusión (salida de la clínica aparentemente recuperado, vuelta a casa, suicidio del padre y retorno al manicomio) se sitúa poco tiempo después: cuando David empieza a revivir el pasado, sabemos que es primavera, y cuando la esposa del director del banco lee en el periódico la trágica noticia, han comenzado «los primeros calores». El tiempo de la reconstrucción es, por tanto, muy breve, pero la memoria se desplaza caprichosamente a lo largo de un arco temporal mucho más amplio, que se remonta a la infancia del protagonista. La cronología no está fijada de manera precisa, salvo en los eventos relacionados con la Guerra Civil, cuyas fechas resultan difíciles de olvidar, incluso para quienes sostienen que «No valen de nada los criterios cronológicos para evocar el tiempo pasado» (RL 1981: 212).

En cuanto a la estructura profunda, *Ritmo lento* ejemplifica un proceso de transformación –la maduración del individuo– que debería ser lineal y progresivo, pero que en el caso de David se vuelve circular e improductivo, impidiendo que su interioridad se proyecte en un contacto armónico con el exterior. De este modo, se consolida una serie de oposiciones entre principios antinómicos que no logran integrarse: razón y sentimiento, libertad y soledad, individuo y soledad, entre otros (Thomas 1983: 61-62). Incapaz de equilibrar las tensiones que lo bloquean, David ve frustrados sus intentos

---

<sup>1</sup> En la segunda edición del libro (Barcelona, Seix Barral, 1969) la escritora, siguiendo las sugerencias de algunos amigos, decidió eliminar el epílogo, que, no obstante, se reincorporó en la edición de 1975 y en las posteriores. La eliminación respondía, probablemente, al deseo de optar por una conclusión ‘abierta’: sin el último capítulo, la narración termina con el sombrío pronóstico de David sobre el inevitable ‘final trágico’ de su existencia, lo que orienta al lector hacia una posible catástrofe, pero sin llegar a un desenlace truculento. En mi opinión, el epílogo es funcional al conjunto, sobre todo por la perspectiva impersonal que cierra la narración de la misma forma en que había empezado. Sin embargo, no me detendré en esta cuestión, limitándome a examinar la novela en su totalidad, tal como la autora la entregó finalmente al público.

de encontrar una salida, quedando atrapado en un círculo vicioso que lo devuelve inevitablemente al punto de partida.

Hasta aquí, encontramos los ingredientes del tradicional retrato psicológico (con las implicaciones sociales previamente mencionadas); sin embargo, la originalidad de la novela radica en la elaboración de un modelo comunicativo estrechamente vinculado a las estructuras espaciales del relato. La articulación dialéctica del conjunto se refuerza a través de la topología y del planteamiento dialógico del texto: el modelo sémico profundo al que remiten los distintos componentes espaciales de la narración se basa en oposiciones (interior/externo, cerrado/abierto) y se refleja en los mecanismos que regulan la relación dialógica entre el individuo y los demás, otorgando cohesión al microcosmos narrativo.

Una de las principales oposiciones que regulan el uso del lenguaje por parte del individuo se condensa en la pareja caos/orden: el primer término alude a la interioridad, al magma indiferenciado de pensamientos que bullen en la conciencia, mientras que el segundo se refiere a la expresión (externa) de estos contenidos interiores. Como explica la autora en *El cuento de nunca acabar* (1983):

Todo es, en definitiva, cuestión de ordenación, de una cierta disciplina sobre las intuiciones, de un resignarse a que se tengan que convertir en otra cosa, a trueque de salvarse de alguna manera. Es como entrar en un cuarto donde todo está patas arriba y ponerse a seleccionar y a ordenar. Los objetos crían caos, se aglomeran. Empezar a doblar historias y a meterlas en estantes. Pero no arrebujadas en un estante cualquiera. El orden ha de ser inteligente y no nuevo vivero de inercia (CNA 1985: 26).

Estas palabras hacen referencia al delicado momento en el que el escritor se prepara a seleccionar el material narrativo, pero también, por extensión, a la génesis de toda actividad verbal: la fase en la cual el emisor ordena los pensamientos que constituyen el contenido del mensaje. En el fragmento citado, sobresalen numerosas imágenes espaciales: la habitación desordenada, los objetos, las estanterías. En ese mismo texto, Carmen Martín Gaité subraya la importancia de la orientación para el individuo que se dispone a contar algo y, por ende, a comunicarse con un interlocutor, ya sea real o soñado:

Lo más importante para el hombre es el sentido de la orientación. Necesita a cada momento mirar dónde está, dónde pisa, conocer el inmediato terreno que lo limita [...]. Y necesitaría también dar noticias de esos límites, hacer inventario, no sólo de las ideas que, con su abejo estimulante, te incitan a contar

algo, sino del lugar y el momento en que surge el estímulo (CNA 1985: 31).

El paso del caos interior al orden del discurso requiere el control de las coordenadas espaciales; en *Ritmo lento*, este proceso se traduce, en primer lugar, en una serie de mecanismos que llevan a David a recuperar el pasado por medio del flujo de los recuerdos.

La casa de reposo no es un lugar estimulante; reina en ella una paz creada artificialmente para envolver a los enfermos en un cálido abrazo que incite al olvido:

No logro ordenar los recuerdos. Se me deslíen al son de una música de radio que viene ahora del jardín. Pienso vagamente que es demasiado olvido, demasiada paz, que en una casa de reposo todo se confabula para borrar el pensamiento, que debiera levantarme del diván y asomarme a la ventana a dar un mitin sobre cualquier tema exaltadamente. Sería como tirar piedras a un lago encantado (RL 1981: 42-43).

David se encuentra en su habitación, separado del mundo exterior por el diafragma de la ventana. Sin embargo, la realidad que lo rodea no es auténtica; se asienta en un orden falso, en un «vivero de inercia», como sugiere la imagen del lago encantado. Los recuerdos tienden a desvanecerse, y el narrador lamenta su incapacidad para ordenarlos, hasta que un estímulo inesperado logra sacudirlo de su inercia. Una mancha en el techo se transforma en el rostro de Lucía, luego vuelve a ser mancha, y finalmente se ilumina con la imagen de otro semblante, el de la madre, que trae consigo recuerdos de su infancia:

El rostro es el de mi madre, asomado a una ventana de las de nuestra casa. A la luz de este rostro, que es como el rostro de mi infancia misma, se alumbran netamente los caminos que me han traído hasta aquí. Sé dónde están el acá y el allá. No es una playa ni un mar, sino un jardín de árboles (50-51).

Desde que encuentra sus coordenadas («sé dónde están el acá y el allá»), el protagonista puede por fin poner en orden sus recuerdos e iniciar la historia. Este orden, como se ha señalado, no es cronológico, sino que se basa en las relaciones interpersonales: cada capítulo del bloque central de la novela está dedicado a alguna de las figuras centrales en la vida de David. Así, el narrador es un individuo que emprende la exploración de su pasado, intentando «inventar un criterio de ordenación, una disciplina apta para roturar ese magma de pensamientos entrelazados unos con otros» (CNA 1985: 25).

Como confirman las referencias a *El cuento de nunca acabar*, esta situación de partida es análoga a la de quien está a punto de iniciar la aventura de escribir o, más en general, de contar algo a un interlocutor: en ambos casos, el primer obstáculo consiste en ponerse en movimiento, pasando del caos del pensamiento al orden del discurso.

Algo parecido sucede en el prólogo, que ilustra de forma emblemática el inicio (y el fin) de un diálogo. Lucía, tras haber dejado esperando en un bar a su novio actual (un compañero de trabajo con quien se casaría al día siguiente), se dirige a la casa de David. La calle carece de alumbrado, y solo la luz incierta del atardecer le permite distinguir el contorno de las cosas. Al llegar, llama al timbre y el doctor Fuente, padre de David, la invita a entrar en su despacho, excusándose por el desorden y la falta de luz, debida a una avería que se dispone a reparar. Cuando la luz vuelve, la muchacha se muestra incapaz de empezar a hablar: «[...] ahora estoy muy cohibida; no sé por dónde empezar a hablar» (19). La respuesta del interlocutor se detiene en uno de los rasgos esenciales de la comunicación auténtica: «¿Y quién sabe por dónde empezar a hablar, mujer? Es cuestión de tiempo. Lo malo es que el tiempo de hablar se acabe tan pronto y que la gente solo atienda a asuntos concretos» (*ibidem*). Si bien el criterio cronológico no vale para ordenar los recuerdos del pasado, la percepción del tiempo disponible desempeña un papel clave en la relación dialógica, al facilitar la tranquilidad necesaria para un intercambio comunicativo eficaz. Una vez más, *El cuento de nunca acabar* da respaldo a este criterio: «se requiere una previa plataforma de sosiego, sin partir de la cual no conseguiremos [...] nada más que dejarnos engañar repetidamente por nuestro propio desordenado deseo» (23). La prisa, en cambio, es otra manifestación del caos (o incluso de un orden ficticio, al que la mayoría de las personas termina adaptándose).

De cualquier modo, el diálogo entre Lucía y el doctor Fuente logra comenzar, aunque pronto se vea interrumpido por la llegada de su sobrina Magdalena; la joven se marcha y vuelve a la calle, cuando «Era ya noche cerrada» (28). Tras de sí, oye cómo se cierra la puerta de entrada. A nivel simbólico, la oscuridad que envuelve la casa refuerza la idea de desorden, de interioridad caótica; como veremos, este elemento está presente en numerosas imágenes espaciales negativas que surgen en el discurso de David (túneles, pozos, etc.). El intercambio verbal entre Lucía y el doctor Fuente constituye un paréntesis de luz y de orden que, por un momento, acerca a dos personas cuyas vidas están destinadas a separarse de forma definitiva. La narración regresa así a la oscuridad inicial, anticipando la circularidad de la novela.

La misma oposición luz/oscuridad aparece en varias expresiones recurrentes que subrayan la necesidad de esclarecer algún pensamiento confuso: «necesitaba aclaración en muchos puntos que me parecían oscuros» (102), «la ilusión de que se iba a poner a aclarar conmigo aquellos puntos oscuros»

(121), «aclarar cuanto antes cualquier cuestión oscura» (175). Al estado de confusión mental aluden, además de las imágenes de oscuridad, aquellas pertenecientes al campo semántico de la costura –como ‘hilo’, ‘enhebrar’, ‘madeja’–, una actividad que Carmen Martín Gaité compara a menudo con el acto de hablar: «Ponerse a contar es como ponerse a coser [...]. Coser es ir una puntada detrás de otra, sean vainicas o recuerdos» (CNA 1985: 26). La dificultad de «desenrollar la madeja de los pensamientos» es experimentada por David en multitud de ocasiones, como en el ejemplo siguiente:

A mí, en cambio, como resultado de aquellas explicaciones rutinarias y rígidas se me agolpaban tantas dudas que no daba abasto para apuntarlas a medida que iban surgiendo, con lo cual perdía el hilo del discurso, y mis propios pensamientos se enhebraban embrolladamente unos en otros (120).

En *El cuento de nunca acabar*, la autora confiesa haber experimentado el mismo desconcierto frente al folio en blanco: «¡Cuántas veces [...] me he quedado paralizada ante el folio en blanco! No acertaba a encontrar el primer hilo de aquella madeja que clamaba por ser desenredada» (CNA 1985: 25). La reiteración de estas imágenes en la obra de Carmen Martín Gaité revitaliza una serie de metáforas completamente lexicalizadas –como el ‘hilo del discurso’–, empleadas para ilustrar la oposición fundamental entre orden y caos<sup>2</sup>.

Naturalmente, el orden y el desorden se manifiestan también en el estado físico de los objetos que rodean al individuo, reflejando de forma emblemática su estado interior. Así, los apuntes que David toma en clase no son más que «un montón de palabras cruzadas» (121); durante su infancia, la casa estaba sumida en un «alegre desorden» (54), y se menciona frecuentemente el caos reinante entre sus paredes desde que el padre y el hijo quedaron solos. Sin embargo, el orden, como ya se ha señalado, no debe ser inerte ni obsesivo. «La enfermedad del orden» es el elocuente título de uno de los ensayos incluido en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, en el que la escritora censura el comportamiento de muchas amas de casa que convierten el orden (y su complemento, la limpieza) en un fin en sí mismo, y «se quedan con el orden en las manos como un recipiente vacío» (BI 1982: 148). En *Ritmo lento*, la amante del orden a toda costa es Aurora, la hermana de David; el chico reconoce que, después de la muerte de su madre,

2 En *Retahílas* (1974), como se verá más a fondo en el cap. 3, la metáfora del hilo se convierte en un elemento esencial de la estructura narrativa. El propio título de la novela, que en su acepción popular se aplica a un ‘discurso largo y aburrido’ (*perorata*, *monserga* o *rollo*, como sugiere la autora en una nota introductoria), guarda una relación semántica con la palabra ‘hilo’. A lo largo del diálogo entre tía y sobrino, el tema del hilo y del coser aparecen reiteradamente, y la palabra hilo se repite de forma casi obsesiva en la conversación que Germán cuenta haber mantenido con un amigo: «Eso, Germán, el hilo, es eso, el hilo, en el hilo está todo» (RH 1979: 89).

cuando Aurora se encarga de las labores del hogar, «Todos los pañuelos y los calcetines estaban siempre en su sitio [...] y la casa resultaba más limpia, transitable y acogedora» (82). No obstante, el orden impuesto por Aurora revela la falta de una auténtica serenidad interior, y David lo rechaza, tal como rechaza los intentos de su hermana por encauzar su existencia.

## 2.2. DENTRO/FUERA

Toda forma de narración implica el paso de un estado de caos al orden de las palabras dispuestas una tras otra. En términos espaciales, este proceso supone una exteriorización que se puede resumir en la dicotomía dentro/fuera: el individuo comunica a un interlocutor –real o imaginario, pero siempre exterior– algo que guarda en su interior. Además, el espacio interior mantiene una relación simbiótica con el espacio exterior, físico, que de diversas maneras condiciona las posibilidades comunicativas del sujeto.

En *Entre visillos*, como se ha analizado, la tipología de los espacios influye significativamente en la calidad de la comunicación: resulta muy difícil que un diálogo auténtico se desarrolle en los lugares destinados a la conversación colectiva. El valor simbólico de los espacios está intrínsecamente ligado a la relación entre el individuo y la sociedad; la oposición cerrado/abierto apunta a la negatividad de las convenciones, mientras que la ventana condiciona, en cierto modo, la visión de la realidad (y de la obra literaria)<sup>3</sup>. En *Ritmo lento*, el espacio se filtra a través de la actitud perceptiva del narrador en primera persona, y está en consonancia con su visión del mundo: como señala Lotman con respecto a la obra literaria, el lenguaje de las relaciones espaciales constituye uno de los medios fundamentales para la comprensión de la realidad (Lotman 1972: 262). En comparación con la novela anterior, puede afirmarse que en *Ritmo lento* la geometría de los espacios adquiere una mayor esencialidad y la dialéctica de los opuestos se intensifica.

En el centro del microcosmos narrativo se encuentra la casa de David, cargada de una ambivalencia simbólica: inicialmente representa la infancia, la seguridad y la intimidad, pero con el paso del tiempo se transforma en un

---

3 La ventana, como intermediario fundamental en el proceso de creación literaria –especialmente en el ámbito femenino–, es un elemento clave en el ensayo *Desde la ventana*. En esta obra, Carmen Martín Gaité parte de la premisa de que la noción de espacialidad relativa a la ventana (que permite observar sin ser visto), ha influido, a lo largo de los siglos, en el acercamiento de las mujeres a la literatura. Para una mujer, «la ventana es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro del mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con éstos» (DV 1987: 36). Trasladando esta perspectiva a la literatura, la autora concluye que «si alguna diferencia existe entre el discurso de los hombres y el de las mujeres, radica en su particular enfoque [...]; en una localización más precisa y concreta que nunca olvida sus propios límites» (*ibidem*).

recinto opresivo, que impide al individuo encontrar una salida y, con ello, establecer una relación satisfactoria con el mundo. En términos materiales, la casa presenta una estructura compleja y se asemeja a la que Bachelard define ‘casa onírica’, donde la conciencia de centralidad se combina con la de verticalidad (Bachelard 1975: 34-35). De hecho, la vivienda tiene dos plantas, pero faltan referencias al sótano, espacio que el filósofo francés une a las fuerzas de lo irracional. El edificio dispone también de dos pequeños espacios exteriores, pero siempre delimitados: el jardín delantero y el trasero. A diferencia de la casa, el jardín es un espacio abierto (en el sentido de que carece de techo), pero igualmente cerrado; de la naturaleza ofrece únicamente una versión domesticada. Este compendio de elementos naturales –plantas, piedras, pequeños animales, etc.– se convierte en el escenario de las experiencias infantiles de David, quien no muestra curiosidad alguna por el mundo externo: «Para mí, el jardín, a pesar de que pocas veces salíamos de él, constituía en sí mismo un mundo lo suficientemente grande y variado, y a cada instante llamaban mi atención las mismas cosas hacia nuevos descubrimientos» (57).

El espacio privilegiado para los juegos infantiles es, naturalmente, el jardín de atrás, más íntimo y recogido (la preposición ‘atrás’ conlleva un componente semántico de ‘oculto’)<sup>4</sup>; al igual que el cuarto ‘de atrás’ de la homónima novela, representa el reino de la libertad y de la imaginación (Martinell Gifre 1983: 151). Al jardín ‘de atrás’ dan dos habitaciones clave: la cocina, territorio materno, y el despacho del padre, epicentro de la vida familiar del protagonista. La ventana, membrana que separa el despacho paterno del jardín, prefigura desde la infancia una actitud que será característica en David: la de observador silencioso. Como ya hemos visto en *Entre visillos*, la ventana permite contemplar el mundo desde el refugio íntimo, pero también curiosear en el interior de las casas, una actividad favorita de David, quien admite: «Siempre me han atraído los interiores de las casas vistos desde fuera» (68). El despacho del padre le fascina de manera especial:

[...] el despacho de mi padre era una estancia de particular fascinación para mí, sobre todo habitada por ellos y poblada de aquellas voces cuyo sentido no lograba desvelar. Me gustaba dibujar habitaciones parecidas a aquélla con señores sentados alrededor de una mesa (*ibidem*).

---

4 El estudio antropolingüístico realizado por Weinrich (1988) sobre las preposiciones de la lengua italiana podría, al menos en parte, aplicarse al español, y constituir un interesante instrumento para analizar el lenguaje narrativo de Carmen Martín Gaité. En su obra, ciertas preposiciones ocupan un lugar destacado: baste con pensar en el título *El cuarto de atrás*, donde el elemento preposicional conecta la idea de un cuarto destinado a los quehaceres domésticos con todo lo que está ‘atrás’, no solo en términos espaciales, sino también comunicativos: los contenidos más íntimos y personales de la conciencia, que afloran en el diálogo auténtico.

El padre, dedicado a estudios científicos, pasa largas horas en compañía de sus colegas. El niño, aunque es incapaz de recomponer los retazos que capta de sus conversaciones en un marco coherente, se siente fascinado por su charla distendida, sin límites temporales. David no abandonará nunca el hábito de espiar a los demás: como espectador, intenta penetrar en la intimidad ajena mientras mantiene oculta la suya. Evita el intercambio emocional y observa la realidad desde una atalaya privilegiada. Por ejemplo, durante un tiempo se dedica a observar a parejas de enamorados y escuchar sus confesiones (112-113); espía las conversaciones telefónicas entre su hermana y sus amigas (239-241); y desde su observatorio favorito descubrirá el engaño urdido a sus espaldas entre el padre y el psiquiatra (301-302). Él mismo se define como espectador («mi condición de espectador», 265); a veces, se siente movido por la simple curiosidad, pero lo habitual es que se sienta atraído por el deseo de conocimiento: «las cosas únicamente se pueden conocer observándolas desde fuera» (222). Su relación con la realidad aspira a ser racional, externa y distante; aunque a menudo fracasa en su esfuerzo por reprimir la emotividad<sup>5</sup>, David proyecta hacia los demás una imagen de completo distanciamiento. Esta actitud de observador impassible, que David exhibe durante el episodio del banco, es un rasgo esencial del retrato 'externo' que de él se hace en el epílogo en tercera persona: «el mismo culpable había presenciado la recolección de los billetes diseminados sin despegar la espalda de la pared, como si asistiese a un espectáculo que ya no le concernía en absoluto» (310).

En ocasiones, David observa la realidad desde la ventana, pero en sentido inverso, del interior al exterior; este tipo de mirada le causa una fuerte emoción: «También otras veces, y especialmente en primavera, había llorado sin saber por qué asomado a esta misma ventana» (131). En estos momentos, las paredes domésticas se convierten en una barrera infranqueable; la ventana le permite ver el mundo pero no vivir en él. David aspira a ser más que un simple espectador, pero su llanto da rienda suelta a un angustioso sentimiento de impotencia.

---

5 Sobre el conflicto entre racionalidad y emotividad, véase el trabajo de Thomas (1983). Como observa este crítico, el principal responsable de este nudo emocional irresoluto es el padre del muchacho, quien, en su forma de educar, reprime sistemáticamente toda expresión de los sentimientos. El doctor Fuente ejemplifica la imposibilidad de aplicar al pie de la letra, en el proceso educativo, ciertos principios considerados teóricamente válidos: aunque es autor de un libro de pedagogía, la supuesta científicidad de su método docente entra en conflicto con los rasgos caracteriales tanto propios como de su hijo. Por esta razón, las largas conversaciones 'intelectuales' que sostienen no lograrán acercarlos, sino que, por el contrario, se convertirán en la antesala de una ruptura inevitable. Desde este punto de vista, el personaje del padre de David recuerda al Avito Carrascal delineado por Unamuno en *Amor y pedagogía*, como sugiere Zatlin Boring (1980). Por su parte, José Carlos Mainer (1996) destaca el carácter patológico de la propensión al diálogo intelectual que David experimenta en el ambiente familiar, encerrado en sí mismo como en una Arcadia robinsoniana: «La capacidad de conversar indefinidamente es el arma intelectual de estos robinsones, de su inteligencia, pero es también su patología» (1996: XLII) [nota ampliada para esta edición].

El gesto de abrir la ventana expresa la necesidad de huir, de romper con el aislamiento; por ejemplo, cuando David es adolescente y se encuentra en un enorme salón («la inmensa habitación de ventanas escondidas detrás de rojas cortinas de terciopelo», 206) de la casa de campo de su tío Alejandro, donde pasa los años de la guerra, abre una ventana de repente para comprobar si la realidad externa sigue existiendo: «a veces me daba miedo que hubiese dejado de existir todo lo de fuera» (207). Aquí, el ‘fuera’ simboliza la dura realidad del conflicto, del cual el muchacho tiene noticias gracias al pastor, mientras que el ‘adentro’ es un espacio artificial, falso; saber que vive en una especie de jaula dorada despierta en él la obsesión de encontrarse en un mundo inexistente: «Porque de pronto imaginaba que iba a haber rodeado la casa una noche bellísima pero inexistente, sin aire» (*ibidem*).

La imagen de la ventana es un *leitmotiv* de la novela (y una constante en toda la obra de la autora<sup>6</sup>); obsérvese el siguiente ejemplo:

De la infancia cree uno saberlo todo, como del trozo de calle muy conocido que se abarca a través de los cristales de una ventana. Pero de las gentes que andan por la calle no nos llegan las voces ni se distinguen los rostros, hasta que un hecho aparentemente banal que llama la atención de nuestros ojos [...] nos hace abrir la ventana y asomarnos con el deseo de oír lo que dicen [...] y es solamente entonces, con el ruido de aquel grupo, cuando nos entra también el ruido y el movimiento de toda la calle, y cuando reconocemos su fisonomía (67).

En este caso, la realidad que la ventana abierta permite observar simboliza los recuerdos de la infancia, que solo un estímulo adecuado puede recuperar. Los espacios físicos y mentales se entrelazan en el nivel imaginativo: la ventana como objeto pertenece a una casa concreta, pero es también una metáfora recurrente en el universo mental del narrador, lo cual amplifica su valor simbólico. De este modo, los distintos espacios se alternan en la dialéctica interior/exterior: la calle, y por tanto la realidad externa, se transforma en representación del mundo interior, visto como objeto de reflexión.

Estos procesos son habituales en el imaginario poético, como observa Bachelard (1975: 202): «Le poète [...] vit le renversement des dimensions, le retournement de la perspectiva du dedans et du dehors»; la oposición entre dentro y fuera no depende solo de la evidencia geométrica. Por lo demás, la imagen de la ventana como frontera entre el interior y el exterior encuentra una representación corpórea en los ojos, que funcionan como diafragmas

---

<sup>6</sup> La ventana como marco y conglomerado de valores simbólicos es un tema muy asentado en la crítica sobre Martín Gaité. Entre los primeros estudios centrados en este aspecto sobresale el de Pittarello (1994), que ya en el título (*Carmen Martín Gaité alla finestra*) ve en este elemento la cifra de la actitud de la autora ante la creación literaria [nota a esta edición].

entre la interioridad del individuo y el mundo exterior: los ojos, reflexiona David, «son las ventanas de la casa» (227). En esta frase, que evoca el dicho «los ojos son el espejo del alma», se reafirma la identidad entre ventana y ojos, mediante una densidad metafórica que recuerda las greguerías de Gómez de la Serna. Una vez más, espacio físico y espacio interior confluyen en la misma imagen.

En cuanto a los espacios interiores de la casa de David, el más notable es el despacho del padre. Este local, inicialmente observado desde fuera con envidia y curiosidad por las conversaciones interminables entre el padre y sus colegas, se transforma con el paso del tiempo en espacio privilegiado de diálogo entre padre e hijo. Desde que David comienza la escuela, se le permite dirigirse a su padre para aclarar posibles dudas sobre las explicaciones de los profesores: el despacho, de este modo, adquiere una connotación casi sagrada, que alude al ritual del intercambio verbal. En una ocasión, al entrar solo con su amigo Bernardo, tiene la sensación de mancillarlos: «con aquella irrupción secreta en los dominios de mi padre, [...] me parecía profanar aquel recinto» (137).

Alrededor del conjunto formado por la casa y el jardín, se extiende la metrópoli: no es el angosto perímetro de una capital de provincia como en *Entre visillos*, sino la amplia red urbana de Madrid. Se citan numerosos lugares, que David tiende a privatizar, intensificando así su capacidad evocativa. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el «bosquecillo de pinos» de la Ciudad Universitaria donde conversa con Gabriela, su compañera de curso; o un banco del parque del Retiro, al que volverá a menudo con Lucía. En conjunto, la ciudad representa la antítesis de la casa: es el espacio externo, el mundo, la vida adulta (Thomas 1983: 62), con la que David mantiene un conflicto permanente. En la topología de la novela, este conflicto se traduce en una serie de imágenes negativas, en la línea de la cita de Machado que aparece en el epígrafe: «Pensar es deambular de calle en calle, de calleja en callejón, hasta dar con un callejón sin salida» (7).

El paso del interior hacia el exterior requiere un movimiento, y aunque David disfruta de los paseos, ya sean solitarios o en compañía, sus caminatas suelen ser desordenadas y sin rumbo, lo que le genera una gran angustia: «conocía por experiencia el desasosiego de vagar por las calles atendiendo alternativamente a cada posibilidad de rumbo que, apenas ofrecida a mi consideración, era suplantada por otra valedera» (263). Este estado de ánimo se asocia a imágenes circulares: «La ruleta de las indecisiones empezó a girar» (265), y a otras que aluden a lugares cerrados, oscuros, como en los siguientes ejemplos: «los túneles no siempre tienen salida» (147); «aquella especie de horror a ser arrastrado por los proyectos hacia cajones cerrados» (214); «estaban en un callejón sin salida» (222); «estaremos otra vez en el mismo agujero» (254). Este entramado metafórico, que insiste obsesivamente en imágenes de encierro, acaba encontrando su máxima expresión

en la reclusión dentro de un lugar que evoca la cárcel, y no solo como proyección negativa de la casa: el manicomio, del que David saldrá solo para volver pronto a ingresar en él. Así, se confirma la circularidad estructural y espacial que define el diseño general de la obra.

La incapacidad para seguir un camino recto –ya sea en los paseos o en la vida– deriva, como sugiere la autora, de la imposibilidad de liberarse de la opresiva figura paterna, a la que se siente visceralmente unido por una relación de amor/odio; este vínculo circunstancial hace especialmente difícil su proceso de maduración. El padre le ha enseñado a reprimir los sentimientos y a ser un espectador: de ahí que David no sea capaz de gobernar su constante conflicto interior. La dialéctica entre el dentro y el fuera refleja el contraste interior del individuo; todo intento de conciliar los dos opuestos deriva en un movimiento circular e improductivo.

Otro elemento situado en la frontera entre el interior y el exterior es la puerta, que, a diferencia de la ventana, también permite ‘salir’ y ‘entrar’: es, por lo tanto, un elemento dinámico, siempre que esté ‘abierta’; una puerta cerrada, en cambio, simboliza la falta de una vía de escape (Bachelard 1975: 200-201). La puerta aparece con toda su carga simbólica en el prólogo, como elemento material que separa la casa de la familia Fuente del resto del mundo. Al salir de la casa tras su visita al padre de David, Lucía «oyó cómo la puerta de la casa, a sus espaldas, tenuemente acababa de cerrarse» (29): de esta manera, la joven deja definitivamente atrás una etapa de su vida, aunque la oscuridad de la noche no deja presagiar la felicidad.

En el plano de las relaciones humanas, la puerta como vía de escape se asocia, en primer lugar, a la amistad, por el diálogo auténtico que podría ayudar al protagonista a liberarse del cerrado mundo familiar. Lo reconoce explícitamente el mismo David, al hablar de su primer amigo, Miguel Terán:

Y ocurría, como siempre que se ha encontrado una salida, que me olvidaba de los oscuros caminos que me habían llevado hasta ella; y aun cuando me volvían a la memoria, era para considerarlos con un nuevo sosiego en función de la puerta encontrada. En este sentido Miguel Terán vino a ser, como diría un psiquiatra, mi primera vía de evasión (75).

Por desgracia, las puertas que David consigue encontrar abiertas terminan por cerrarse; pero el desacierto no depende solo de él: también es decisivo el comportamiento del interlocutor.

### 2.3. LA ELECCIÓN DEL INTERLOCUTOR

La búsqueda de una ‘puerta’ que permita salir de un estado de angustiosa cerrazón se ejemplifica en la situación dialógica: a través del diálogo comunicativo, el individuo se representa a sí mismo en el paso del caos al orden, del interior al exterior, hasta encontrar un contacto con el otro. El valor metafórico de objetos como la puerta, la casa y la ventana, así como de los diferentes marcadores espaciales (dentro/fuera, atrás, etc.) subraya la estrecha relación existente entre la dialéctica del espacio y la dialéctica de la comunicación.

David, como se ha dicho, disfruta de vagabundear por Madrid o, como muy lejos, por los alrededores; el elemento dinámico más importante es, en consecuencia, el paseo, que, tal como ocurre en *Entre visillos*, favorece el diálogo interpersonal fuera del ambiente familiar. Sin embargo, el protagonista sabe perfectamente que el éxito del contacto comunicativo depende en gran medida del interlocutor, aunque la mayoría de las personas se conforman con un diálogo falso y estereotipado, lleno de lugares comunes. ¿Cuál es, entonces, la fisonomía del interlocutor soñado?

Cuando David era niño, para él, el grupo de amigos paternos sentados en torno a una mesa hablando de forma interminable representaba el primer esbozo de ‘diálogo soñado’, hasta el punto de diseñar muchas veces escenas análogas (68). Incapaz de descifrar el contenido de sus conversaciones, el protagonista se sentía fascinado por una actividad que sintonizaba con el ‘ritmo lento’ que marca su contacto con la realidad: el intercambio verbal sin límite de tiempo es el modelo ideal que intentará adoptar en vano en sus relaciones con los demás. A nivel acústico, el chico percibe la tranquila sucesión de las voces del coloquio, cuyo sonido le resulta mucho más agradable que las discusiones familiares o los ‘rigurosos interrogatorios’ que Emilia, la madre, tiene que soportar por parte de su marido (62-65), quien es un espíritu indagador pero poco apto para la comunicación afectiva.

David tropieza a menudo con interlocutores apresurados, preocupados por llegar rápidamente al meollo de la cuestión y pasar página lo más pronto posible, como le explica él mismo a Gabriela cuando esta le pregunta por qué no tiene muchos amigos: «[...] todos andaban con prisa [...]. Querían encauzar la conversación hacia conclusiones definitivas, en vez de dejarse llevar por las preguntas que surgieran, como hacía yo. Era un ritmo distinto. No nos entendíamos» (149).

El funcionamiento de la conversación debe ser libre<sup>7</sup>; sin embargo, conviene precisar que en *Ritmo lento* la oposición conversación/diálogo

---

<sup>7</sup> Incluso las conversaciones en apariencia más libres y caprichosas están sometidas a una serie de mecanismos recurrentes, estudiados por el psicólogo Giuseppe Mosconi (1978) en el volumen *Il pensiero discorsivo*. Como observa el autor, en las interacciones informales el desarrollo del discurso resulta imprevisible pero no sorprendente; igual que en un partido de

encontrada en *Entre visillos* se ajusta a un esquema más complejo, cuyo polo positivo incluye tanto el diálogo sincero entre dos personas como la buena conversación de grupo, mientras que el polo negativo abarca el interrogatorio, el monólogo egocéntrico y la discusión improductiva.

Aurora, por ejemplo, en su intento de modelar la existencia del hermano según un esquema definido, lo sume en una «avalancha de interrogatorios, seguidos del insoportable monólogo final» (87). Otro tipo de ‘monólogo’ (entendido en sentido negativo como ‘no-diálogo’) es el de los profesores, con los que David quisiera entablar una relación dialógica, pero que se dirigen a los interlocutores de manera distante y rutinaria: «[el profesor] hablaba para él solo, olvidándose completamente de su auditorio» (120); «Me desmoralizaba el gesto de tedio con que solían hacer los profesores cualquier pregunta. [...] nada de lo que uno dijese iba a alterar la expresión indiferente de aquellos ojos» (125). En el diálogo auténtico (o en la buena conversación), la relación con el interlocutor depende también del contacto visual y de la gestualidad; en la experiencia escolar de David, en cambio, estos comportamientos faltan por completo, lo cual puede explicar su desadaptación y su incapacidad de responder a las preguntas que se le dirigen.

Muy distinta a la de los profesores es la mirada de Gabriela («Aún ahora recuerdo la luz inteligente y clara de sus ojos cuando me escuchaba», 151) con la cual David consigue instaurar un diálogo exclusivamente visual («aquellas miradas eran mensajes incitadores para notificarme que se estaba empezando a enamorar de Luis», 157-158). Sin embargo, a pesar de las expectativas que despierta, esta relación tampoco tendrá éxito.

Por lo que respecta a las discusiones y a las disputas, las relaciones familiares ofrecen un amplio repertorio. Este tipo de intercambios verbales se caracterizan por la circularidad y la tendencia a repetir el mismo esquema. La relación con Lucía también presenta una serie reiterada de «altercados, explicoteos, treguas y reconciliaciones» (97), lo que la hace sustancialmente improductiva.

La elección de un interlocutor adecuado, que sea sincero y que pueda ponerse en sintonía con el ritmo lento del protagonista, no es fácil; aun así, David consigue algunos éxitos esporádicos, a pesar de que toda experiencia positiva acaba revelándose un fracaso. La causa puede ser externa, como en el caso de Miguel Terán o de Magdalena, que se marchan al extranjero, o en el del pastor, de quien lo separan las barreras sociales. Otras veces, el

---

dominó, la trayectoria no apunta directamente hacia un objetivo, sino que gravita, con aportaciones sucesivas, alrededor de un mismo objeto (59-60). David acepta esta práctica muy común de «dejarse llevar por las preguntas que surgieran», pero hay otro recurso pragmático muy usual en la dinámica de grupo que causa su incomodidad: se trata de las que Mosconi define como *mozioni organizzative* (81-82), es decir, mecanismos de transición que marcan el paso de la interacción verbal a la acción. Esta práctica de cambiar de tema para poner fin al diálogo y ‘hacer algo’ contradice su deseo de que la conversación sea un ‘cuento de nunca acabar’, libre de los dictámenes de la prisa.

interlocutor no tiene la misma agudeza intelectual de David, como ocurre con Bernardo o con Lucía; pero cabe preguntarse por qué fracasan otras relaciones más prometedoras, como la que se establece con Gabriela.

La respuesta está en algunos comportamientos equivocados de David –debidos, al menos en parte, a la influencia del padre–, entre los que sobresale la falta de empatía. El doctor Fuente le enseña a preguntarse el porqué de las cosas, pero también a no manifestar sus propios sentimientos, lo que provoca en él un grave desasosiego interior y reacciones contradictorias. A veces, David habla demasiado y de forma confusa; en otras, se sumerge en un mutismo absoluto.

Para entender el peso de estos errores en la búsqueda de interlocutor, cabe volver a *El cuento de nunca acabar*, donde Carmen Martín Gaité pone a punto un complejo modelo comunicativo. El interlocutor ideal, dice la autora, no nace de la nada con el toque de una varita mágica, «sino que su aparición viene condicionada precisamente por la calidad del cuento elaborado para él» (CNA 1985: 135). Comunicarse significa, en primer lugar, contar algo a alguien, pero hay que saberlo contar: «sólo nacerá el interés hacia una historia cuando se cuente bien» (138). Los primeros pasos en la búsqueda de un destinatario idóneo a menudo terminan en fracaso. Esto empuja el hablante hacia el victimismo y favorece la aparición de la modalidad comunicativa que la autora define como ‘narración cerrada o *tanathos*’, en la que «el deseo de contar algo vendrá sustituido por el de arrojarse en la versión autocompasiva y quejumbrosa que el sujeto elabora sobre el descalabro padecido» (138). El fracaso puede despertar la duda de no ser capaz de explicarse bien; pero no todos los ‘malos narradores’ se someten a una sana autocrítica: «hay mucha gente que se muere sin haber llegado a reparar en si está martirizando o no a los demás con sus historias» (139). Entre estos narradores *tanathos* se destaca el perezoso, el cual:

[...] se siente realmente como en una cárcel que cada vez se le hace más lóbrega, pero al mismo tiempo se dedica con morbosa complacencia a pintar de purpurina los barrotes de la celda de donde dice estar deseando escapar, a desechar por melladas, pequeñas o grandes, las limas con que cuenta para serrarlos [...] mientras mata el tiempo de hoy igual que hizo con el de ayer [...] fortificando el recinto de su encierro (59-60).

Las metáforas de reclusión que abundan en el fragmento citado coinciden con las que se emplean en *Ritmo lento* para describir el mundo interior de David.

A menudo, David somete a su amigo Bernardo a interminables monólogos en los que se presenta como una víctima, buscando provocar su compasión: «El deseo de excitar la compasión de Bernardo, de hacerle aceptar y

comprender mis motivos para ser débil, ha sido una constante en nuestra relación» (145). Según afirma el propio David, Bernardo representa el antagonista de la figura paterna, lo que podría explicar la dependencia psicológica que lo vincula a él. Sin embargo, desde el punto de vista comunicativo, la relación con Bernardo debe considerarse un fracaso: a pesar del afecto que los une, sus encuentros se irán haciendo cada vez más esporádicos.

En la relación con Bernardo, David tiende a sofocar al interlocutor con una detallada narración de sus propios males, hasta el punto de que el amigo le reprocha: «es muy fácil que te tires una hora hablando y ni siquiera te hayas dado cuenta de que el otro se ha ido» (39). Cegado por su egocentrismo, David acabará hiriendo la sensibilidad del amigo, al descubrir su difícil situación familiar. Por el contrario, con Gabriela adopta la ‘estrategia de la pregunta’<sup>8</sup>, que refleja tanto su búsqueda de sinceridad como el deseo de proteger su intimidad. Durante su primer encuentro, la muchacha ostenta su cultura citando al azar varios nombres, y David la interrumpe continuamente con preguntas del tipo «Y ese, ¿quién es?»; ante la sorpresa de Gabriela, se justifica observando que «Preguntar es lo único que vale la pena [...]. Pero lo malo es que preguntas no las quiere nadie» (115). Estas palabras expresan el aspecto más positivo de su actitud comunicativa, es decir, el rechazo de las frases vacías y estereotipadas, pronunciadas sin conocimiento de causa, solo para dar una imagen positiva de quien las emite. Por esta razón, en su infancia, David apreciaba, más que los relatos de viaje, las historias que contaba la prima Magdalena sobre su casa de campo, «por ser este lugar el único al que Magdalena se refería con conocimiento y claridad como a una tierra existente» (193).

A pesar de su capacidad crítica, David no acepta que se le devuelvan las preguntas, en parte porque a menudo se trata de interrogatorios pensados para ‘encasillar’ al prójimo, y en parte porque lo obligan a descubrirse a sí mismo: «Delante de Gabriela nunca había dejado entreabrirse mis puertas secretas» (155). Vuelve aquí la imagen de la puerta para indicar el diafragma entre la interioridad del individuo y el exterior, la comunicación con los demás. Del mismo modo cabe interpretar los numerosos silencios que hacen de contrapunto al diálogo: cuando la conversación toma un camino ‘peligroso’, David intenta cambiar de tema o se encierra en un silencio protector, como sucederá a menudo con Lucía: «Hubo un silencio. El corazón me latía fuertemente y no me atreví a preguntarle nada más» (169)<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Ya se ha dicho que Pablo Klein, uno de los protagonistas de *Entre visillos*, al desenmascarar el convencionalismo de Elvira con sus continuas preguntas, anticipa esta costumbre comunicativa de David. La ‘estrategia de la pregunta’ es un comportamiento infantil que revela ignorancia de las convenciones (Miller 1983: 149), mientras que, en el adulto, asume el valor de trasgresión del mismo código social.

<sup>9</sup> Recordaremos brevemente otros interlocutores muy importantes para David: la prima Magdalena, compañera de juegos de la infancia y buena conversadora –como se ve desde el prólogo, cuando le anuncia al tío la intención de permanecer toda la tarde con él para «formar

David, como ya se ha visto, quiere ser espectador de la realidad; lo que lo lleva a veces a «levantar murallas de hostilidad» (138) en su relación con los demás. Su aproximación al mundo acaba reafirmando su cerrazón y su incapacidad para encontrar un equilibrio entre la racionalidad y los sentimientos; todo intento se coronará con un fracaso, en un continuo círculo vicioso<sup>10</sup>.

La circularidad y las imágenes negativas de segregación que caracterizan la espacialidad de *Ritmo lento* se corresponden con las modalidades comunicativas. En su intento de entrar en contacto con el mundo, el protagonista cae en dos excesos verbales opuestos: la narración cerrada, victimista, quejumbrosa, y el silencio, que confirma su incapacidad para exteriorizar el sentimiento. David es lúcidamente crítico con los defectos de los demás, con el falso ‘orden’ que afecta a la mayor parte de las personas, pero no consigue imponer un válido modelo alternativo. No es fácil establecer en qué medida el naufragio de David se debe a la sociedad, a la educación recibida o a su propia índole; pero el diálogo, entendido en el sentido de comunicación, es sin lugar a dudas el terreno en el cual semejante problema se manifiesta de un modo más claro, como confirma la unidad profunda entre espacio, comunicación y estructura en la novela.

En algo, sin embargo, David no falla: su narración, que en el plano clínico desemboca en una curación solo aparente –el regreso al mundo se cerrará de forma circular, con la vuelta al manicomio–, se transforma en obra literaria, al salir de los límites del autoanálisis para dirigirse a un destinatario externo. A pesar de que no hay ningún marco narrativo que haga alusión a un ‘manuscrito’ del protagonista (o expedientes análogos)<sup>11</sup>, el significa-

---

una tertulia de las que a ti te gustan» (26), es decir, sin límites de tiempo– pero alejada físicamente de David durante mucho tiempo; y el psiquiatra, con quien el diálogo marcha sobre ruedas hasta que David se da cuenta de ser un paciente y no un interlocutor de don Jaime. La lucidez intelectual de David le consiente observar críticamente el comportamiento del ‘médico de la psique’, jugando con él. Como se evidencia en el epílogo, el tratamiento será del todo ineficaz.

10 Desde el punto de vista de las relaciones externas, el episodio del banco representa una repentina ruptura de un ‘orden’ precario. El gesto de David tiene un significativo antecedente en un cuento escrito por Carmen Martín Gaité en 1953, «Un día de libertad» (CC 1978: 37-52), cuyo protagonista, estimulado por una súbita oleada de recuerdos de la infancia, encuentra el coraje para expresar al jefe de su oficina su sentimiento de extrañeza ante las anónimas relaciones laborales. En este caso, la rebelión se lleva a cabo mediante un acto de palabra; el brusco paso desde una interioridad reprimida al flujo externo del discurso se materializa en la imagen del grifo: «la voz acierta a salir como por un grifo abierto y alcanza a salpicar vigorosamente por todas partes» (44).

11 Según observa Farci (2014), el que David hable de la necesidad de fijar recuerdos y pensamientos parece aludir a una actividad de escritura en curso (2014: 61). También Mainer (2008: 69) afirma que, a excepción del Prólogo y del Epílogo, la novela se compone de los textos que David escribe a petición del psiquiatra. En todo caso, faltan menciones explícitas de cuadernos, papeles u otros objetos relacionados con la escritura, a diferencia de lo que ocurría en *Entre visillos*, por ejemplo, con el diario de Natalia. Ya en la obra primeriza *El libro de la fiebre* (escrita en 1949 y publicada póstuma en 2007) la descripción de los ingredientes materiales

do metanarrativo de la obra es evidente: las reflexiones de David sobre las modalidades comunicativas pueden extenderse a la creación literaria, como demuestran las analogías con *El cuento de nunca acabar*, donde se integran las ideas sobre la comunicación interpersonal y la literaria. Será en *El cuarto de atrás* donde el repertorio dialógico de los personajes se transformará en un instrumento de reflexión sobre la obra de arte propiamente dicha.

---

de la escritura formaba parte del discurso narrativo –«Empecé a escribir el libro de la fiebre en trozos de sobres, con un lápiz chiquitajo que había en la mesilla y que guardé cuidadosamente entre las sábanas» (LF 2007: 113)– y se irá convirtiendo en *leitmotiv* y rasgo peculiar de la actitud autobiográfica de los personajes de Carmen Martín Gaité (Calvi 2014), como se ve claramente, entre otros ejemplos, en *El cuarto de atrás* [nota a esta edición].

### 3. DIÁLOGO Y NARRACIÓN: *RETAHÍLAS*

Desde el punto de vista técnico, el empleo del diálogo en *Ritmo lento* no se aparta demasiado del uso tradicional. El narrador en primera persona, David, intercala en su discurso numerosos fragmentos dialogados que caracterizan a los distintos personajes como interlocutores: junto a la voz y los gestos, con la alternancia de elocuentes silencios, las palabras pronunciadas en escena definen la capacidad comunicativa del sujeto, pero están subordinadas a la conciencia metacomunicativa del protagonista. En otras palabras, David ‘narra’ los diálogos, que solo rara vez alcanzan momentos de autonomía con respecto a la voz del narrador. Uno de los casos más interesantes es el de los fragmentos conversacionales que se integran en el flujo verbal del yo del narrador como conclusión en voz alta de un proceso mental. Véase, por ejemplo, el uso del discurso directo en el ejemplo siguiente:

–¿Quieres decir que no te agrada verle?

Me quedé pensando.

–Sí –afirmé yo mismo un poco asombrado del descubrimiento que hacía–, eso quiero decir más o menos (176).

Las palabras de Lucía causan en David primero una pausa de reflexión y después una respuesta decidida, que sorprende al hablante mismo mientras la pronuncia, como si fuera una revelación inesperada e independiente de su voluntad.

En general, sin embargo, la originalidad de *Ritmo lento* no atañe a las técnicas narrativas y dialogales sino, más bien, al análisis de los fracasos comunicativos. Distinto es el caso de *Retahílas* (1974), la novela que marca la vuelta de Carmen Martín Gaité a la narrativa de ficción tras doce años de silencio. El nuevo libro entusiasmó a los críticos y recibió bastantes más

alabanzas que sus novelas anteriores<sup>1</sup>. Sin duda, la teoría comunicativa esbozada por la autora desde sus primeros cuentos encontraba aquí una fórmula original también desde el punto de vista técnico, haciendo de *Retahílas* una de las obras pioneras en la transformación de la novela española, en busca de un equilibrio entre legibilidad y experimentalismo.

En *Retahílas* el diálogo se convierte en un soporte exclusivo de la historia<sup>2</sup>. Encontramos, como en *Ritmo lento*, un breve «Preludio» y un «Epílogo» en tercera persona, que enmarcan las diez largas intervenciones de las dos voces dialogantes, la de Eulalia y la de su sobrino Germán (más la sexta de Eulalia, que comprende solo pocas líneas). La única intrusión externa son los breves títulos (E. Uno, G. Uno, etc.) que separan entre ellas las intervenciones de los dos personajes, cada una de los cuales discurre ininterrumpidamente a lo largo de varias páginas, hasta el punto de parecer un monólogo. En su conocida novela *Cinco horas con Mario* (1966), Miguel Delibes había experimentado una técnica análoga, creando un extraño ‘diálogo a una voz’ entre una mujer y el cadáver, lógicamente mudo, del marido: el flujo discursivo de la protagonista ofrecía una especie de variante conversacional del monólogo interior. La novedad de *Retahílas* consiste en convertir en diálogo una alternancia entre largas intervenciones (aparentemente) monológicas, manteniéndose constantemente en vilo entre oralidad y escritura.

### 3.1. ¿DIÁLOGO, MONÓLOGO O ‘RETAHÍLA’?

El vocablo ‘retahíla’, utilizado a menudo por los personajes mismos, define con mayor precisión que otros términos el tipo de diálogo peculiar que se desarrolla a lo largo de la novela: una combinación entre cuento, monólogo interior, diálogo a dos voces y confesión «a grifo abierto» (140). No estarán de más algunas aclaraciones.

En primer lugar, la retahíla excluye el intercambio de grupo, con su ritualidad social, y la conversación superficial entendida como no-diálogo, dominante en *Entre visillos*. No faltan referencias a los ‘malos interlocutores’ incapaces de un intercambio auténtico –la mayor parte de las personas que giran alrededor de los dos personajes en su existencia cotidiana–, pero el

<sup>1</sup> En una reseña aparecida en «Ínsula» el mismo año en el que se publicó *Retahílas*, el crítico José Domingo la recibió como «una de las mejores novelas de los últimos años» (citado por Martínez Cachero 1985: 355). Entre las contribuciones más interesantes sobre esta novela, señalaremos las de Martinell Gifre (1981-1982), Gullón (1983) y Navajas (1987).

<sup>2</sup> Más allá de la acepción corriente de ‘historia’ como narración –de acontecimientos reales o inventados–, empleo este término en el sentido que le atribuye Genette (1972) en su modelo tripartito, que comprende los siguientes niveles: ‘historia’ (*histoire*), es decir, el esquema lógico y cronológico de los acontecimientos; ‘relato’ (*récit*), que se refiere al desarrollo superficial de la trama; y ‘narración’ (*narration*), que se aplica al acto de narrar.

diálogo que se desarrolla entre la tía y el sobrino no es nunca una simple conversación, aunque el tono sea, a menudo, llano y coloquial.

El mecanismo que pone en funcionamiento el diálogo auténtico es el encuentro fortuito: los dos protagonistas de la novela, sin ser unos desconocidos, se encuentran en el mismo lugar por obra y gracia de una serie de sucesos casuales. La situación presenta aquellos requisitos que, para Maurice Blanchot (1969), hacen que los seres humanos sean capaces de dialogar<sup>3</sup>, liberándolos de la tensión que gobierna su existencia cotidiana. La aparición accidental –y, precisamente por esto, casi mágica<sup>4</sup>– del interlocutor soñado hace saltar la chispa de la comunicación, que se desarrolla según un modelo dialógico que podríamos definir bajtiniano: la conciencia del personaje, de cada uno de los personajes, se va formando en la relación con el otro<sup>5</sup>.

Desde el punto de vista estilístico, el diálogo de *Retahílas* rompe las convenciones del diálogo novelesco, como señala Gonzalo Navajas (1987):

En un texto que queda rigurosamente dentro de lo ficcional, hallamos un diálogo que es a la vez una representación precisa del lenguaje hablado [...], que se introduce en las intrincadas ramificaciones de la meditación filosófica y se niega a sí mismo confundándose con el monólogo (1987: 58).

La extensión misma de las intervenciones de los protagonistas las acerca al monólogo, pero solo en apariencia. En realidad, son bastante raros los casos en los que el hablante se dirige a sí mismo; a pesar del uso constante

---

3 Como afirma este autor: «[Marguerite Duras] a saisi le moment où les hommes deviennent capables de dialogue: il y faut la chance d'une rencontre fortuite [...] qui contraste avec la tension cachée à laquelle ces deux êtres ont à faire face» (Blanchot 1969 : 191). En el caso de Germán y Eulalia, falta el ingrediente de 'banalidad': a diferencia del ejemplo que comenta Blanchot, el lugar del encuentro no carece de interés, pero los mismos protagonistas insisten en el juego de sucesos casuales que los conduce hasta allí (cfr. sobre todo «E. Dos» y «G. Dos»).

4 En *El cuento de nunca acabar*, la escritora expresa este mismo concepto: «[...] los héroes del cuento infantil siempre acaban encontrando eco y audiencia en alguien que providencialmente surge en el momento más oportuno [...]. Y automáticamente, el interlocutor adquiere una dimensión mágica» (CNA 1985: 106-107). Son también interesantes las palabras con las que Eulalia comenta el disgusto de Germán por el aplazamiento de un diálogo tan largamente deseado: «no, Germán, no viene a destiempo el discurso, qué va a venir, discurre hoy porque hoy puede, porque su tiempo y su lugar de venir eran éstos» (RH 1979: 189). Como en un cuento infantil, el interlocutor aparece solo en el momento oportuno, incluso tras años de espera frustrada.

5 Bajtín (1968) ve en la formación de la conciencia del individuo un proceso de asimilación selectiva de la palabra ajena: «Tutt'altro significato acquista il tema del parlante nella vita ideologica della nostra coscienza, nel processo della partecipazione al suo mondo ideologico. L'evoluzione ideologica dell'uomo –sotto questo aspetto– è un processo di assimilazione selettiva delle parole altrui» (1968: 149). La importancia del diálogo en el desarrollo de la conciencia individual de Eulalia y de Germán, que comporta «una nueva relectura del pasado y del presente para llegar a una nueva coherencia interpretativa en la producción de una nueva versión del yo», ha sido analizada por Gonzalo Navajas (1987: 53).

de la primera persona, el interlocutor no solo se halla presente sino que está continuamente implicado en el discurso mediante el uso de las marcas morfológicas de la segunda persona: desinencias verbales, posesivos, pronombres personales y el demostrativo ‘ese’, que pertenece al campo referencial del ‘tú’. El discurso del yo se proyecta, también lingüísticamente, hacia el tú, y este movimiento se relaciona tanto con el escenario –es decir, con el espacio íntimo en el que se sitúa el intercambio verbal–, como con el pasado compartido por los dos personajes. Entre las numerosas referencias al interlocutor, podemos anotar:

- a. una serie de alusiones a los objetos que se encuentran en la habitación, según su posición respecto al interlocutor; por ejemplo: «esos libros que ves por el suelo» (RH 1979: 18);
- b. numerosos ‘estimuladores conversacionales’ (Vigara Tauste 1980: 60-65), es decir, aquellas expresiones que cumplen una función fática o de contacto (Jakobson 1981: 188-189) y que se emplean para involucrar al interlocutor en el diálogo, sin que sea necesaria una acción directa por su parte: por ejemplo, los llamados ‘imperativos sensoriales’ (‘oye’, ‘mira’, ‘no veas’, etc.), los imperativos de carácter conceptual (‘fíjate’, ‘figúrate’, ‘no me digas’, etc.) y las preguntas retóricas (‘¿o no?’, ‘¿no te acuerdas?’, etc.)<sup>6</sup>;
- c. numerosas secuencias redactadas en segunda persona (frecuentes sobre todo en el discurso de Germán, más joven y por lo tanto más dominado por la personalidad del interlocutor), para evocar un recuerdo común: «Tú, en cambio, me producías una especie de inquietud, me perturbabas, hacía poco que te habías ido al extranjero y luego oí que te habías casado, recordaba perfectamente tus manos y tu voz, algunas conversaciones que habíais tenido papá y tú» (RH 1979: 49);
- d. una serie de imperativos y preguntas destinadas a suscitar la respuesta directa del interlocutor, bien sea visual, gestual<sup>7</sup> o verbal, como se observa en la secuencia final de cada *retahíla*, cuando la palabra le pasa al otro: «Pero ¿qué te pasa? ¿Por qué te quedas mirándome así?» (119); la respuesta de Germán a estas preguntas de Eulalia –«No, es que estaba pensando lo difícil y raro que es vivir con la gente» (120)– señala el inicio de la siguiente intervención;
- e. algunas reflexiones explícitas sobre el papel del interlocutor, como la siguiente: «¿Crees que iba a hablar así si tú no me escucharas como estás haciendo?» (98).

<sup>6</sup> Sobre el uso de los ‘imperativos sensoriales’ véase también Beinhauer (1973: 52-61).

<sup>7</sup> Sobre las formas lingüísticas que reproducen el repertorio gestual de los personajes véase Martinell Gifre (1981-1982: 475-479).

Al dialogismo verbal le corresponde un entramado de alusiones a la gestualidad y a las miradas, así como a la posición recíproca de los interlocutores<sup>8</sup>, que forma parte integrante de la interacción, favoreciendo la toma de conciencia del yo y del otro: «hay cosas que nos hacen estar cerca y al hablar las descubrimos, es la técnica del *boomerang*» (195).

Desde el punto de vista del yo, el discurso oscila entre recuerdos recientes y lejanos, que se alternan según unos lazos asociativos, similares a los que regulaban la introspección de David. Sin embargo, siempre está presente la voluntad de estructurar y hacer comprensible la narración<sup>9</sup>, como demuestra, por ejemplo, la habitual vuelta al tema principal después de una divagación<sup>10</sup>. El problema, igual que en *Ritmo lento*, es ordenar el caos magmático de la conciencia individual, exponiendo armónicamente los pensamientos: «Al hablar perfilamos, claro que sí, inventamos lo que antes no existía, lo que era puro magma sin encarnar, verbo sin hacerse carne, lo que tenía mil formas posibles y al hablar se cuaja y se aglutina en una sola y única» (98). Pero la acción del interlocutor es decisiva, el yo narrador no puede prever la proyección futura del discurso, que depende en gran medida del *feedback*. La imagen que expresa poéticamente el concepto de *feedback* es el hilo, como ya se ha dicho a propósito de *Ritmo lento*<sup>11</sup>.

---

8 En su conocida obra *The Silent Language* (1959), el antropólogo americano Edward T. Hall propuso un esquema para describir el ‘comportamiento proxémico’ de los individuos –es decir, el establecimiento de determinadas distancias interpersonales como factor comunicativo– basado en ocho distancias típicas. En un estudio posterior, *The Hidden Dimension* (1966), las distancias se reducen a cuatro: íntima, personal, social y pública, cada una de las cuales comprende una fase de aproximación y una de alejamiento. Como observa el autor, estas generalizaciones –y, sobre todo, las medidas específicas del espacio– son representativas solo de la muestra incluida en la investigación y son extensibles, como mucho, al comportamiento de los norteamericanos. Para otros pueblos, las relaciones siguen otros esquemas, de acuerdo con distintos factores culturales y ambientales, como se comprobó en estudios posteriores (Sorokowska *et al.* 2017). En *Retahílas*, es evidente que la distancia entre Eulalia y Germán, inicialmente ‘personal’, acaba siendo ‘íntima’. La cercanía física, sin embargo, está exenta de connotaciones sexuales: el abrazo entre los dos cuerpos expresa únicamente la comunión dialógica. Sobre la proxémica en *Retahílas*, véase Martinell Gifre (1981-1982: 472-475) [nota ampliada para esta edición].

9 Si bien se mira, este deseo de claridad comunicativa atañe tanto al relato oral dentro de la ficción novelesca como a la narración escrita en cuanto obra literaria: los personajes comparten con la autora el rechazo de la narración críptica y egocéntrica [nota a esta edición].

10 Son frecuentes las fórmulas resumidoras del tipo ‘total que’, que reconducen el discurso al punto en el que se había interrumpido para iniciar una digresión; véase por ejemplo: «Total que yo tenía una noche fatal... [...] total que esa noche...» (58-59).

11 Véase, en particular, la nota n. 2, cap. 2. Como observa Marchese (1978), en el *feedback* hay un elemento informativo que vuelve atrás, modificando el sistema que lo ha producido; el hilo representa el canal a través del que se produce este movimiento. A este propósito, puede verse también el estudio de Glenn (1983a: 41-42), que se centra precisamente en el tema del hilo.

*Retahílas* ofrece una variante peculiar de ‘monólogo interior’<sup>12</sup>: el discurso reproduce de forma lógica y ordenada las asociaciones mentales de los personajes; pero la acción del receptor (aunque sea una simple mirada), desencadena el mecanismo de la revelación, determinando desarrollos inesperados. El tono del discurso va desde lo filosófico hasta lo cotidiano, con predominio de la oralidad, aunque no falten intrusiones en el campo de la expresión escrita literaria, como en el siguiente ejemplo:

[...] es que no era eso, no quería mandar, es mantener su enclave en la conciencia nuestra lo que le interesaba, seguir dando noticia de sus ojos contemplando enconados y pasivos la ruina de esta casa, atosigarnos [...] con aquellos mensajes alevosos que irrumpían cuando menos se esperaba a enturbiar nuestra inopia, dardos contra el presente placentero [...] (II7).

En el fragmento citado, se encuentran varias construcciones propias de la oralidad («es que no era eso», «es mantener su enclave [...] lo que le interesaba»), pero también giros sintácticos frecuentes en la lengua escrita («sus ojos contemplando») y metáforas de tipo literario («dardos contra el presente placentero»), además de un léxico elevado («enconados», «alevosos», etc.).

Aún queda por explicar por qué cada ‘retahíla’ se dilata hasta ocupar veinte o treinta páginas de la novela: el intercambio entre el emisor y el receptor hubiera podido traducirse en una serie de intervenciones más o menos extensas, desde el intercambio inmediato (pregunta y respuesta inmediata) hasta el ‘monodialogo’, como sucede en otras novelas dialogadas<sup>13</sup>. La respuesta viene dada, en primer lugar, por el peso de la temporalidad: el diálogo auténtico, como deseaba David, debe seguir un ‘ritmo lento’; una vez que se ha instaurado el contacto, la corriente comunicativa discurre sin prisa, siguiendo el tiempo psicológico de los hablantes. Pero, ¿por qué separar tipográficamente las palabras de Germán de las de Eulalia?

Para aventurar una respuesta, hay que profundizar en el análisis del modelo comunicativo propuesto por los dos interlocutores, quienes comparten el deseo de narrar: su diálogo se basa en la capacidad de ‘construir una buena historia’, lo que nos lleva a considerar algunas de las problemáticas de la actividad literaria.

<sup>12</sup> La modalidad del ‘monólogo interior’, en rigor, excluye la racionalización, siempre dominante en *Retahílas*; en las intervenciones de Eulalia y Germán, sin embargo, abundan los lazos asociativos. También Tomás Yerro Villanueva (1977: 71-100), en un extenso estudio del monólogo interior en la narrativa española actual, sitúa a *Retahílas* en el grupo de las novelas que ofrecen interesantes ejemplos de esta técnica.

<sup>13</sup> A principios del siglo XX, Galdós y Unamuno escribieron novelas ‘dialogadas’, en un intento de superar las barreras entre los distintos géneros literarios, y en particular entre novela y teatro. En la narrativa reciente, y en particular al final de los años 70, esta técnica es muy utilizada, con resultados muy distintos entre sí; véase Sobejano (1979).

### 3.2. ORALIDAD Y ESCRITURA

Según Gonzalo Navajas (1987), *Retahílas* es una novela «articulada en torno a la defensa de la superioridad del lenguaje hablado sobre el escrito» (1987: 44), en la cual «lo escrito es juzgado como el instrumento de la prohibición, de lo que reprime la libertad natural del hombre» (50). Las opiniones expresadas reiteradamente por los dos personajes no dejan lugar a dudas: la palabra dicha oralmente es superior a la escrita; y es sintomático que ninguno de ellos se dedique a la escritura<sup>14</sup>. Pero la relación entre oralidad y escritura es bastante más compleja de lo que parece a simple vista.

En uno de los ensayos recopilados en *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas* (1973), la autora, empujada por el deseo de escribir algo en memoria de Gustavo Fabra, confiesa la dificultad de sustituir el flujo de la comunicación oral por la palabra escrita y recuerda cómo este era uno de los temas recurrentes en las conversaciones con su amigo desaparecido: «Casi siempre, discurriendo así, veníamos a parar en lo mismo, en un encomio de las ventajas que [...] presenta la conversación frente a la escritura» (BI 1982: 187). La afirmación está clarísima, pero se refiere, en particular, a la perspectiva del emisor: la visión de un folio en blanco (o, podríamos añadir hoy en día, de la pantalla de un ordenador), sobre el cual pretendemos convertir el magma de pensamientos en una serie ordenada de signos gráficos puede crear una terrible sensación de angustia, muy distinta de la tranquilidad apacible de una conversación amistosa. En *Retahílas*, Eulalia es la portavoz de este estado de ánimo: «fíjate el esfuerzo que supondría escribir esto mismo que ahora te voy diciendo» (99), le dice a Germán, desvelando la presencia de un ‘autor implícito’ que pugna ante la dificultad de la escritura.

El problema es distinto si lo examinamos desde el punto de vista del receptor. También en este caso, la comunicación cara a cara permite captar el mensaje más a fondo, gracias al intercambio visual y gestual: «hace falta ver los ojos de la gente para hablar», afirma Germán (130). Sin embargo, la palabra escrita descubre para el lector el fascinante mundo de la literatura, en el que el individuo experimenta el insustituible placer de ver la realidad con otros ojos y, además, sin ser visto, «mirando sin que nos vieran desde una especie de alta ventanita camuflada» (CNA 1985: 73).

Una vez más, *El cuento de nunca acabar* ofrece muchas claves a este respecto. Algunos capítulos, en particular, explican cómo el niño entra en contacto con la palabra escrita. Una relación que, a menudo, se revela conflictiva, debido a la educación autoritaria: si la escritura es una forma de disciplina, la imposición de normas demasiado severas levanta una «muralla

---

<sup>14</sup> Hasta ahora, el único ejemplo explícito de escritura de los personajes dentro de la narración es el de Natalia en *Entre visillos*; la situación cambiará en *Fragmentos de interior* y *El cuarto de atrás*, como veremos en el cap. 4. Para el caso de *Ritmo lento*, véase la nota n. II, cap. 2.

[...] entre el reino de la letra y el de la mirada» (154), que para muchos será insuperable.

Es en este sentido como debemos interpretar las rebeliones del individuo hacia la palabra escrita. Por ejemplo, cuando cuenta cómo sus padres reprimieron la intimidad dialógica con su hermana, calificándola de morbosa, Germán observa: «por mucho que las leyes escritas en tablas y catecismo te hagan aborrecer ciertos sentimientos como monstruosos no pasan de ser eso, letra escrita, tabús que no consiguen cuajar en la sangre ni en los sueños» (51). A propósito de este episodio, Gonzalo Navajas (1987) observa que el eterno conflicto entre razón y sentimiento se identifica aquí con la oposición hablado/escrito, que se resuelve a favor del primero (1987: 44-45).

En realidad, el problema de la palabra escrita es el mismo del discurso oral: igual que existen ‘malos interlocutores’, hay ‘pésimos escritores’ que plagan el discurso de ‘nenúfares muertos’, es decir, palabras vacías de significado con las que un mal poeta rellenaba sus versos, sin haberlas visto nunca, como le reprochó Unamuno.

La anécdota unamuniana le proporciona a Carmen Martín Gaité la imagen-guía de un capítulo de *El cuento de nunca acabar*, titulado precisamente «Divagación en torno a los nenúfares», sobre el tema de la ‘mala escritura’:

Nenúfares son todas las abstracciones en letra mayúscula que tanto impresionan lanzadas desde el Parlamento, la cátedra, la televisión o la letra impresa, pero que a nadie le cuentan nada que pueda traer al recuerdo para sentirse confortado en el callejón sin salida de sus noches de insomnio [...]; nenúfares muertos, sapos disecados sobre el manto de tan solemnes predicadores (CNA 1985: 185).

Los nenúfares muertos pueden abarrotar discursos tanto orales como escritos: en ambos casos, se pasa por alto la ineludible necesidad de ‘hacer ver’ algo al interlocutor –ya sea lector u oyente–, es decir, la capacidad de representar un mundo (real o imaginario). Es conveniente saber mirar: «cuenta mal quien ha mirado mal» (154), recalca la autora y, para reafirmarse en su tesis, cita a Valle-Inclán: «En ningún momento del mundo pudo el hombre deducir de su mente una sola forma que antes no estuviese en sus ojos» (153)<sup>15</sup>.

La buena literatura ejerce sobre el individuo la misma sugestión que una historia oral ‘bien contada’; como recalca la misma Eulalia, con el *leitmotiv* de Adriana, protagonista de «una historia de amor determinada que he recordado siempre, ocurría en Sicilia» (30), en la cual no es difícil reconocer a la heroína del relato «Il viaggio» de Luigi Pirandello. En el imaginario de

---

<sup>15</sup> El fragmento procede de la tercera sección («El milagro musical») de *La lámpara maravillosa* (1916).

Eulalia, Adriana se convierte en el símbolo del amor-pasión, después relegado a «zonas subterráneas y malditas de las que renegaba con implacable ardor» (148) y sustituido por el modelo cínico y racional de Madame Merteuil, protagonista de *Les liaisons dangereuses*: «hice mi catecismo de aquel libro y de allí en adelante la señora Merteuil cínica, descreída, artífice de su propio destino, destronó a las mujeres de la raza de Adriana, palpitantes de amor, luchando entre deseo y raciocinio» (148).

Aunque el concepto de amor encarnado por Adriana deja paso a otros ejemplos literarios, el recuerdo de aquella lectura y del libro –entendido como objeto– en el cual la había efectuado, sobrevive tenazmente en Eulalia, bajo la forma de recurrente obsesión onírica:

[...] a veces en mis sueños este libro se convierte en una puerta de hierro que da a un jardín, lo tengo muchas veces el mismo sueño, sale como puerta, pero yo sé que es el libro aquél, intento empujarla y no puedo, desde fuera entreveo los juegos de la sombra con el sol y desde el recinto que no logro alcanzar vienen voces que me llaman por el nombre de la protagonista, Adriana, Adriana, y añaden recados confusos y muy importantes que me desespera no ser capaz de descifrar (30-31).

Casi sin darse cuenta, ella misma explica, un poco más adelante, el significado del sueño misterioso:

Son irrecuperables las primeras lecturas, puedes reconstruir el argumento de alguna de ellas, incluso página por página, pero la relación apasionada con aquellos personajes es lo que se ha roto para siempre; queda a lo sumo en lo más hondo, disimulada, acallada por métodos espúreos, mezclada con detritus de varias construcciones sucesivas (31-32).

El jardín que en la transposición onírica la protagonista no consigue alcanzar es el reino de las primeras lecturas y de los sentimientos relacionados con ellas; el libro como objeto se ha transformado en una puerta, medio de comunicación entre realidad y fantasía, entre vida cotidiana y mundo literario.

También la literatura puede ser una forma de comunicación, siempre y cuando la narración le transmita al lector imágenes auténticas, y no nenúfares muertos. Del mismo modo que el buen interlocutor, para ser creíble, tiene que saberla contar: «lo que está bien contado es igual que si fuera verdad, qué más da la verdad que la mentira» (58). Naturalmente, las interferencias entre palabra oral y palabra escrita son múltiples; pero la superioridad de una en relación con la otra no se anula, sino que más bien se reaviva.

También Eulalia y Germán son narradores, y se alternan en el papel de oyentes. Su diálogo es comunicación interpersonal, pero también ‘intercambio de historias’, que los convierte, por turnos, en autores o lectores: «lo que me entusiasma es contártelo, convertirlo en historia esta noche para que se la lleve el mar después de oírla tú» (92). Esta es la razón por la que cada retahíla es una historia independiente, que en la situación de diálogo reproduce la relación autor/lector, con la ventaja de que el acto narrativo encuentra una respuesta inmediata en el interlocutor:

La lectura de la palabra escrita es un acto de comunicación que principia en el texto y concluye en el lector sin que haya posibilidad de continuidad en el intercambio. No es así en el diálogo. En *Retahílas* –que es un diálogo prototípico, un paradigma casi ideal de lo dialógico– se comprueba que el intercambio de narraciones es ininterrumpido y en ambos participantes tiene una significación determinante para la constitución y evolución futura del yo (Navajas 1987: 51).

En otras palabras, la comunicación en *Retahílas* se desarrolla en dos niveles paralelos: el del intercambio oral y el de la literatura, que se nutre de las palabras de los dos interlocutores, en un sutil juego de toma y daca, fundamentado, una vez más, en las imágenes espaciales.

### 3.3. UN CASTILLO DE PALABRAS

Uno de los motivos que, según Carmen Martín Gaité, hacen difícil el acto de la escritura es la imposibilidad de incluir en el texto una referencia al escenario en el que se desarrolla tal operación. La pérdida de las coordenadas espaciotemporales (después sustituidas, naturalmente, por las de la historia) provoca una sensación de vértigo, como si se estuviese cayendo en un abismo desconocido. Las cartas dirigidas a un amigo representan una excepción: «En trances de acidia y empantanamiento, lo que menos pereza da es ponerse a escribir a un amigo, porque en una carta no se tiene por desdoro empezar contando cómo es la fonda desde la cual escribimos ni si se oye el pitido de un tren [...]» (*BI* 1982: 190)<sup>16</sup>. También para David, como

---

<sup>16</sup> No sorprende que la autora introduzca varias indicaciones situacionales en los paratextos de sus novelas. Tal como lo definió Gérard Genette (1987), el paratexto comprende todos aquellos elementos, verbales y no verbales, que se sitúan en torno al texto, tales como dedicatorias, epígrafes, fotografías, etc. En *Retahílas* encontramos la siguiente notación sobre el proceso de escritura: «Empecé a tomar los primeros apuntes para esta novela en junio de 1965, en un cuadernito al que llamo, para mi gobierno, “cuaderno-dragón” por un dibujo que me había hecho en la primera hoja un amigo que entonces solía decorar mis cuadernos. Terminé su redacción definitiva la tarde del 31 de diciembre de 1973, en mi casa de Madrid» (234). Sobre

se ha dicho, el sentido de orientación es fundamental para emprender el camino por la memoria; y, por este mismo motivo, la problemática del espacio es tan importante en la narrativa de Carmen Martín Gaité.

En *Retahílas*, el escenario del diálogo es la sala del pazo familiar, de la que los dos personajes no salen nunca. La fisonomía del espacio está apenas esbozada mediante trazos fugaces diseminados en el discurso<sup>17</sup>. Protegidas por la oscuridad de la noche, sus palabras transforman la vieja y decadente habitación en un lugar misterioso y sugestivo, hasta el punto de hacer creíble la aparición fantástica de la muerte a caballo<sup>18</sup>. Al final de su última intervención, Germán alude a un siniestro rumor procedente del jardín: «... Pero, Eulalia, ¿qué suena? Di. ¿No oyes? Un ruido en el jardín. Calla, ¿Verdad que sí? Quieta. No te muevas ahora» (228).

El misterioso caballero encontrado por Eulalia en su paseo solitario por el monte Tangaraño, evocado en la historia que le cuenta al sobrino, se acerca al espacio del diálogo pero solo a nivel acústico: se le oye llegar, pero no se le ve, ni deja huellas materiales tras de sí. Sin embargo, es físicamente perceptible, a diferencia de otras imágenes que, aun perteneciendo a una constelación fantástica (por ejemplo, la casa que arde o el castillo) no van más allá del nivel metafórico. En su última, breve intervención, Eulalia corrobora con sus palabras la percepción del sobrino: «Lo oigo, sí. Puede que pase de largo si no ve luz. Quieto, ven, agacha la cabeza. Es el caballo. ¡Qué cerca se oye ahora! Ha debido llegar debajo del balcón» (229).

Naturalmente, será el enigmático personaje a caballo –evidente personificación de la muerte– quien se lleve a la anciana moribunda, que exhala su último aliento justo en el instante en el que las dos voces enmudecen: la tregua concedida por la muerte, exorcizada a través del diálogo, ha llegado a su fin.

En el epílogo, el narrador extradiegético retoma las riendas del discurso y describe detalladamente, desde la mirada de Juana –externa al diálogo pero conocedora de la casa–, el escenario que envuelve a los dos protagonistas, ahora visible con las primeras luces de la mañana:

Era una pieza grande, de artesonado alto, con tres balcones al jardín. Dos de ellos tenían delante cortinas corridas. Por el del

---

las funciones de los paratextos en la obra de Carmen Martín Gaité, véase Calvi (2018) [nota ampliada para esta edición].

<sup>17</sup> Las referencias al escenario que aparecen a lo largo del diálogo están analizadas en Martinell Gifre (1981-1982: 470-472).

<sup>18</sup> Aunque sea de forma subrepticia, con *Retahílas* lo fantástico reaparece en la narrativa de Carmen Martín Gaité después de una larga ausencia –había sido un ingrediente esencial en *El balneario* y, aún antes, en *El libro de la fiebre*– anticipando la irrupción definitiva de *El cuarto de atrás*. Sobre lo fantástico, una referencia fundamental también para la autora es la *Introduction à la littérature fantastique* de Todorov (1970), el libro que le hace perder pie en la secuencia inicial de *El cuarto de atrás* [nota ampliada para esta edición].

primer término, que estaba abierto de par en par, entraba un claror de madrugada fresca y bienoliente a perfilar ya un poco los bultos conocidos de los muebles que a esa luz, sin embargo, producían extrañeza: el piano en su funda, la consola, el armario de los libros con una puerta de cristales abierta [...] (231).

Después de haber recorrido los contornos de un espacio familiar, los ojos de Juana se tropiezan con una visión paralizante: los dos cuerpos cercanos de Eulalia y Germán –cuyo abrazo representa simbólicamente la comunión del diálogo realizado– son para la ‘hermana adoptiva’ la imagen viviente de un recuerdo lejano, *son* la Eulalia joven junto con el hermano Germán que, igual que esta noche, la excluían de sus discursos. La visión fulgurante no durará más que unos instantes: las palabras de Juana y las luces de la lámpara romperán el encanto, revelando sin piedad el paso del tiempo en el rostro de Eulalia. Antes de que se realice la metamorfosis final, la voz narradora nos da, a través de los ojos de Juana, una elocuente visión de la escena:

No se habían movido de allí ni se habían enterado de sus incursiones desde la alcoba a la cortina del pasillo, no les importaba nada de ella. Toda la noche en vela, de espaldas al mundo, aislados en su castillo inexpugnable de palabras, un hilo de palabras fluyendo de Eulalia a Germán, volviendo de Germán a Eulalia, retahílas pertenecientes a un texto ardiente e indescifrable (233).

La humilde Juana es un personaje incómodo e inquieto; representa la mala conciencia de Eulalia y del hermano Germán, pero también del novelista, quien excluye, inevitablemente, a una parte del público de su propio mundo narrativo: la entrada al castillo de la literatura está prohibida a numerosos lectores<sup>19</sup>. Se destaca, en el fragmento citado, la metáfora del castillo, que define el espacio del diálogo, como se aclarará más adelante. Sin embargo, cabe considerar antes cómo se configura la casa que encierra el lugar del diálogo.

El prólogo narra cómo el protagonista, acompañado por un niño, se acerca en taxi al viejo pazo, que se encuentra aislado del pueblo, al final de un camino frondoso: «El chico hundió los ojos en el túnel espeso, recto y largo que formaban sobre el camino los castaños de indias y señaló hacia el fondo, a un supuesto final que quedaba ofuscado por la penumbra sin que la vista

---

19 En sus novelas, Carmen Martín Gaité no se dirige a un público restringido, ni ha sido partidaria nunca de una escritura experimental que aleje al ‘lector medio’. Sin embargo, al escribir su obra, todo autor tiene delante de sí un ‘interlocutor soñado’, que se convierte en el destinatario privilegiado. Como veremos más adelante, también el diálogo comunicativo entre dos personas es, por su naturaleza, excluyente. En la figura de Juana, por otro lado, se vislumbra la misma problemática social sugerida, por ejemplo, por la relación entre Natalia y Alina en *Entre visillos* o entre las protagonistas del cuento «La chica de abajo».

podiera divisarlo» (13). Al final, el coche se ve obligado a detenerse cerca de una fuente: «El niño le contestó que sí y que allí mismo era la fuente y que no podían pasar más allá, que ya solo había cañadas para carros y bestias» (14). La fuente se yergue como una barrera infranqueable, reforzando la sensación de haber llegado al ‘fin del mundo’:

Blanqueaba la fuente con su respaldo labrado en piedra, ancho y firme, como un dique contra el que vinieran a estrellarse, con los estertores de la tarde, los afanes de seguir andando y de encontrar algo más lejos. Se diría, en efecto, que en aquella pared se remataba cualquier viaje posible; era el límite, el final (15).

Desde este punto de vista, la casa aparece semiescondida entre los árboles, pero se puede divisar: «—Esa casa grande que tiene como unas piñas de hierro, ¿no la ve?» (14). Los confines entre la casa y el mundo también están marcados por el «laberinto de herrajes» de la pesada puerta «con que venía a rematarse un larguísimo muro de piedra paralelo al camino» (16). El ambiente está envuelto por una luz irreal: «Un resplandor rojizo daba cierto tinte irreal, de cuadro decimonónico, a aquel paraje» (15) y la cumbre del monte Tangaraño aparece «fosca y rodeada de esplendores violeta» (16). Después de haberse despedido de su joven guía, Germán abre la puerta chirriante y la cierra tras de sí, adentrándose en «el largo sendero de arena, ya muy ensombrecido, que, entre árboles antiguos, conduce a la vieja casa de Louredo» (17).

Se observan algunas analogías entre esta descripción ambiental y la de *Ritmo lento*. También allí, la casa era una construcción aislada que se encontraba en una especie de punto final («Parece el fin del mundo» [RL 1981: 12], observa el novio de Lucía), rodeada por un jardín y, a veces, envuelta en una luz crepuscular; también se accedía a ella por una verja. En todo caso, se trataba de una construcción urbana, mientras que el pazo de *Retahílas* se encuentra inmerso en una naturaleza salvaje: baste recordar la siniestra imagen del monte. Este tipo de ambientación no es muy frecuente en la obra de Carmen Martín Gaité, claramente urbana, ya sea en la variante madrileña (piénsese en *Fragmentos de interior* y *El cuarto de atrás*) o en la provinciana de *Entre visillos*; y pertenece, más bien, al tipo ‘telúrico’, que encontramos, por ejemplo, en las novelas de Ana María Matute. El ‘reino de los Abel’ tiene evidentes analogías con la casa de Louredo:

La casa se alzaba en un lugar solitario y sombrío, al pie de las altas montañas, allí donde las rocas se desgarran en un barranco violento y torturado. Era cuadrada, maciza, de ventanas uniformes que al sol de la tarde brillaban como llamaradas. En el jardín, de tonos turbios, crecía la maleza en un desorden de plantas

y enredaderas. Y una verja de hierro lo separaba del gran prado de altas hierbas, del huerto de árboles nudosos, del bosquecillo de chopos. Aquél era el reino de los Abel, su húmedo reino bajo las rocas (Matute 1971: 10)<sup>20</sup>.

Volviendo a la narrativa de Carmen Martín Gaité, una casa bastante parecida a la de *Retahílas* se encuentra en un relato fantástico, escrito para un público infantil, *El pastel del diablo* (1985):

Era un edificio de piedra rosa con cinco chimeneas, que se alzaba a la salida de Trirnonte, junto a la falda de la montaña, escondido en la espesura de un enorme jardín. Estaba rodeado de una tapia muy alta, [...] y desde cualquier punto elevado de la aldea podía divisarse la fachada de balcones abombados y el sombrío jardín que había que atravesar para llegar a la escalinata que daba acceso a ella (DRF 1986: 96)<sup>21</sup>.

En el interior del misterioso edificio, la pequeña protagonista tendrá una serie de encuentros extraordinarios: tanto en este cuento infantil como en una novela para adultos, la casa aislada, inmersa en la naturaleza, representa una especie de mundo con un estatuto autónomo, en el que las leyes que regulan la vida cotidiana pueden cambiar. Suele aparecer, además, un elemento topológico (por ejemplo, una verja o una puerta) que actúa como una frontera: la transición espacial coincide con un momento decisivo de la narración (Lotman 1972: 281).

Después de que Germán ha franqueado el umbral, las palabras de Eulalia dan comienzo a la novela propiamente dicha. Desde este momento, la historia ‘primaria’ no volverá a salir de la casa, o, mejor dicho, de la habitación elegida para el diálogo<sup>22</sup>. Con respecto a las novelas anteriores,

---

20 La casa de los Abel, desde luego, es aún más tétrica que la gran casa de Louredo. En todo caso, la referencia a la novela de Matute no es casual: el nombre Germán contiene una evidente alusión al tema de la relación entre hermanos que, en *Los Abel*, se desarrolla en la vertiente trágica del cainismo. La respuesta de Martín Gaité es muy distinta, y encuentra en la comunión del diálogo su expresión más plena. Aunque queda una pequeña espina en el corazón representada por la ‘hermana’ excluida, la inquietante Juana, el mensaje es, sin duda, positivo: una gran fe en el valor de la palabra, porque ‘hablar es amar’.

21 Este cuento se volvió a publicar en el volumen *Dos relatos fantásticos* (1986), junto con *El castillo de las tres murallas* (1981). Uno de sus aspectos más interesantes consiste en el mecanismo por el cual la pequeña Sorpresa pasa de ser una apasionada narradora a convertirse en aspirante a escritora. Ante la imposibilidad de ser creída, la niña toma una decisión: «—¡Escribiré mis cuentos, te pongo por testigo, reina de la noche! [...] Y algún día los leerá el señor de la Casa Grande. ¡Aprenderé a comerme yo sola, como él, el pastel del diablo!» (DRF 1986: 172).

22 La única excepción es la secuencia inicial del epílogo, ambientada en la habitación de la muerta, de la que Juana advierte el tacto helado; luego, el ojo del narrador sigue a la mujer a lo largo del pasillo que lleva hasta el salón, en el que termina la historia.

desaparece todo dinamismo: el paso de ‘fuera’ a ‘dentro’ se da una sola vez. A la reducción del espacio material corresponde una progresiva dilatación y transformación del ‘espacio íntimo’, potenciado por el diálogo. Más allá del ‘espacio evocado’ –que abarca los más diversos ambientes y desplazamientos descritos por los personajes–, entendemos por ‘espacio íntimo’ la percepción de la espacialidad circundante e inmanente, que se metamorfosea gracias al intercambio verbal.

En primer lugar, la casa se percibe como un espacio próximo al desplome; ‘ruina’ es, en efecto, el primer sustantivo pronunciado por Eulalia: «La ruina, lo que se dice la ruina, no se sabe propiamente cuándo empieza» (18). El paso del tiempo deja en las cosas unas huellas visibles solo desde la distancia; aparecen primero unas grietas imperceptibles, que luego van creciendo hasta envolverlo todo: «Miles de grietas fraguándose por todas partes [...] extendiéndose como un toldo invisible sobre nuestra infancia» (*ibidem*). La ruina de la casa, que coincide con la disgregación de la familia, es imparable; entrar, después de tantos años, en el viejo edificio ha sido como meterse «en la boca del lobo, las fauces, el abismo» (72). Sin embargo, aunque irreversible, la ruina avanza lentamente; para que el proceso se cumpla, sería necesario un «cataclismo que hunda esta casa definitivamente» (101).

Las imágenes de cierre y las alusiones a una catástrofe como acto final de una ruina inexorable –material y familiar– nos recuerdan, de nuevo, la casa de la familia Fuente, que David se imagina cayéndosele encima. Pero en *Retahílas* el desenlace es distinto.

Poco a poco, los dos personajes se dan cuenta de que su diálogo erige una barrera contra esa ruina, como observa Eulalia: «mientras hablamos, no está en ruinas, ¿verdad que no?, vive, nos acompaña, gracias a ti se convierte esta noche en tiempo rescatado de la muerte» (216). Más adelante, Germán le responde: «Y la casa qué va a estar en ruinas, mujer, mientras sigamos hablando tú y yo, vamos anda: lo que pasa es que arde, pero el fuego es triunfo y solemnidad, no es ruina, en ruinas estará mañana» (233)<sup>23</sup>.

El fuego del diálogo, entendido como amor, rescata la casa de la ruina, transformando la destrucción en ceremonia purificadora. La percepción del espacio ha cambiado gracias a la palabra comunicativa, que libera la conciencia del ‘peso del tiempo’, dilatando el espacio íntimo hasta integrar dialécticamente la conciencia del otro (Navajas 1987: 47-48).

Este es el punto final del proceso transformador que el diálogo impone a la percepción individual del espacio circundante, en sintonía con la percepción del espacio interior; visto desde fuera, sin embargo, el espacio creado por Germán y Eulalia parece «un castillo inexpugnable de palabras» (233):

---

23 El momento del relato como tiempo robado a la muerte es un tópico literario, que se remonta, entre muchos antecedentes, a *Las mil y una noches* o al *Decamerón* de Boccaccio. La particularidad de *Retahílas* radica en convertir este tema en la esencia misma de la novela y en un objeto de reflexión para los interlocutores [nota a esta edición].

Juana no percibe la llama metafórica que arde alrededor de los dos cuerpos tendidos en el sofá, de cuya comunión se siente excluida. Veamos más detenidamente el valor de la metáfora del castillo como espacio del diálogo.

El castillo es un símbolo polivalente y «en el sentido más general es una fuerza espiritual armada y erigida en vigilancia» (Cirlot 1985: 121): la forma y el aspecto contribuyen a definir, en cada caso, el significado. Vale la pena recordar que el motivo fabulístico del castillo, apenas evocado en *Retahílas* mediante la expresión proverbial «castillo de irás y no volverás» (213)<sup>24</sup>, encuentra su expresión narrativa más cumplida en otro relato infantil de la autora, *El castillo de las tres murallas* (1981), donde se dice que un hombre inmensamente rico «se había hecho construir en lo alto de una enorme montaña un castillo de mármol negro rodeado por tres murallas, a las que bautizó con el nombre de la de los Fosos, la Roja y la Erizada» (DRF 1985: 11). La triple muralla convierte este castillo negro en un lugar siniestro e inaccesible, cuya compleja topología interna se asemeja a un laberinto de largos pasillos, puertas y escaleras de caracol. La salvación de la protagonista coincidirá con su huida de este tétrico edificio.

En *El cuento de nunca acabar*, el castillo se convierte en metáfora privilegiada del espacio literario. La elección de esta metáfora, recurrente en dicha obra, está ligada a un recuerdo personal de la infancia. Mientras la maestra leía un episodio de *El Quijote* (la entrada del caballero y del escudero en el castillo de los duques), la niña se dio cuenta de que se le escapaba el sentido del texto: «el acceso al secreto del castillo me estaba vedado todavía» (CNA 1985: 176), comenta. La desilusión experimentada en esa ocasión condicionó de alguna forma la posterior aproximación a la literatura: «Es muy aventurado declarar que desde aquel día sintiera yo la picadura de las letras, pero sí puedo decir que identifiqué el castillo de los duques con el castillo inexpugnable de la literatura» (177). De este modo, el castillo literario que describió Cervantes se convierte, a través de la experiencia personal, en símbolo por excelencia de la literatura misma; un espacio 'inexpugnable', un mundo autónomo, protegido por baluartes defensivos, lleno de sorpresas y tesoros en su interior, al cual solo se puede acceder si se poseen las llaves que abren sus puertas secretas. Así, dice Carmen Martín Gaité, el niño aspira a «descubrir por su cuenta y riesgo los vericuetos que llevan de verdad a ese castillo de la letra impresa y encontrar él solo la llave de acceso a sus estancias» (174). Volvemos a encontrar la misma constelación metafórica en algunas palabras de Eulalia, en las que la imagen del castillo está latente:

---

24 Eulalia emplea esta expresión proverbial para referirse al carrusel de cavilaciones que bloquean su voluntad de tomar una decisión. En todo caso, es significativa la elección de este modismo, que apela al patrimonio folklórico del lenguaje popular. Otro elemento fabulístico de la novela es el encuentro con el misterioso caballero en el monte.

[...] leer era acceder a un terreno en el que se ingresaba con esfuerzo, emoción y destreza, terreno amenazado y siempre a conquistar, a reinventar y defender, y años más tarde supe también que la puerta de acceso a este recinto, además de secreta debía ser empujada preferentemente de noche, como la del amor (34-35)<sup>25</sup>.

Estas consideraciones nos ayudan a aclarar el sentido de la metáfora final de *Retahílas*: el diálogo comunicativo entre Eulalia y Germán edifica, en el interior de la casa, un espacio autónomo que opone un baluarte defensivo contra el tiempo, la destrucción y la muerte, y abre las ‘puertas secretas’ (las que David tenía cerradas) de la intimidad. Pero este ‘castillo de palabras’ es también un hecho literario: como se ha señalado, cada *retahíla* posee en sí misma la autonomía y la profundidad de un cuento, que se focaliza en distintos núcleos temáticos y emocionales, como el encuentro con el caballero misterioso (E. Uno), la soledad infantil (G. Uno), la amistad (G. Dos), la relación conflictiva con Juana (E. Tres), el matrimonio (E. Cinco), entre otras<sup>26</sup>.

Los dos personajes, sin embargo, no exhiben ningún prurito literario: es necesaria la intervención del narrador, que sitúa el intercambio dialógico entre los dos paréntesis del Preludio y del Epílogo e inserta los brevísimos títulos, para dar sentido literario al conjunto. Son frecuentes, en cambio, las alusiones a la lectura —es decir, la recepción del hecho literario—, sufragadas por la presencia física de los libros y de las revistas esparcidas por el suelo.

Al fin y al cabo, el diálogo entre los dos personajes se convierte en un ‘castillo literario’ gracias a la mediación del narrador implícito, quien lo transforma en texto escrito y colma, al menos en parte, el hiato entre oralidad y escritura. Dentro del ‘castillo de palabras’, se entrelaza una tupida red de referencias al problema de la comunicación, ya sea interpersonal o literaria. Al diálogo realizado le corresponde la aproximación física entre los dos personajes; se anula todo dinamismo exterior para potenciar la espacialidad íntima y, por lo tanto, la apertura del yo y de sus secretos a los demás, la integración de dos conciencias individuales en una especie de comunión lingüística: «hemos creado lenguaje común» (195), afirma Eulalia.

Sin duda, el equilibrio alcanzado por Eulalia y Germán no está exento de elementos negativos, implícitos en la propia imagen del castillo, lugar

25 No es muy distinto, si bien se mira, el ‘jardín de Adriana’ soñado por Eulalia, cuya puerta está representada por un libro. La imagen de la llave aparece también referida a un cajón: «es distinto el caso de quien conoce la existencia de un cajón que guarda medicinas infalibles y sabe dónde puede encontrar la llave [...] que el de uno que no ha oído en toda su vida hablar de tal llave ni de tal cajón» (187-188). Además, hay un objeto concreto que desempeña la misma función como ‘contenedor’ de secretos: el baúl, lleno de viejas cartas y retratos, una especie de ‘correlato objetivo’ del pasado y de la memoria.

26 En cualquier caso, el tema principal de la novela es el diálogo mismo, mientras que los discursos de los interlocutores presentan una notable variedad temática y hacen uso de una amplia gama de técnicas narrativas (diálogo, descripción, narración, monólogo interior).

cerrado por excelencia: incluso cuando, gracias a una serie de circunstancias favorables, se logra un acto de comunicación auténtica entre dos personas (o entre autor y lector), el resto del mundo –como Juana, en la ficción del texto– queda excluido. Sin embargo, a pesar de estos límites, la confianza en la potencialidad comunicativa de la palabra se erige como valor supremo, reafirmado constantemente por el propio acto narrativo: «Vivir es disponer de la palabra, recuperarla, cuando se detiene su curso se interrumpe la vida y se instala la muerte» (187).

#### 4. RETRATO DE ESCRITOR<sup>1</sup> EN INTERIORES: DE FRAGMENTOS DE INTERIOR A EL CUARTO DE ATRÁS. LA COMUNICACIÓN LITERARIA

Como hemos visto, el término ‘retahíla’ define, dentro del universo literario de Carmen Martín Gaité, una peculiar modalidad comunicativa a medio camino entre el diálogo y el monólogo: una sucesión de ‘historias’, en sí fragmentarias, que se intercambian dos personajes, hasta modificar su propio modo de interpretar la realidad circundante. El título de la siguiente novela de la autora, *Fragmentos de interior* (1976)<sup>2</sup>, además de referirse al espacio doméstico en el que está ambientada la acción, alude a las secuencias de historias de los distintos personajes que, a través de la conciencia de uno de ellos –Luisa, la joven criada– y la mediación del autor, se recomponen en un relato coherente. Como observa Feal (1983): «Las *historias incompletas*, los *fragmentos de interior*, deben organizarse (reorganizarse) en la mente del personaje-lector que es Luisa, imagen del lector-personaje que somos nosotros, los lectores de la novela, en quienes ésta se completa» (1983: 98). Desde este punto de vista, el término ‘interior’ hace referencia a la interioridad del personaje, aunque el espacio doméstico no es menos importante.

Los ‘fragmentos’ consisten también en una serie de visiones complementarias de un lugar específico: una casa madrileña, vista con los ojos de sus moradores, pero cuya topología exacta se define a través de la mirada de Luisa, quien, para hacer su trabajo, debe aprender a moverse por el nuevo ambiente. El título de la novela remite, una vez más, a la doble simbología –física y espiritual– de las relaciones espaciales. La misma ambigüedad

---

<sup>1</sup> Utilizo las formas masculinas ‘escritor’ y, más adelante, ‘autor’ en sentido genérico, sin distinciones de género, para referirme a la figura del escritor. Para un análisis del ‘retrato de la artista como mujer’ en *El cuarto de atrás* reenvío al trabajo de Gould Levine (1983) [nota a esta edición].

<sup>2</sup> La crítica no ha dedicado mucha atención a esta novela; uno de los pocos estudios en profundidad es el ya citado de Feal (1983). Entre los más recientes, podemos mencionar el de Martinell Gifre (2004) [nota ampliada para esta edición].

caracteriza la obra siguiente, *El cuarto de atrás* (1978): también en este caso, un espacio físico –la habitación más íntima de la casa– hace referencia al ‘territorio’ de la mente que lanza mensajes a la superficie a través de un intercambio comunicativo.

#### 4.1. DIÁLOGO Y ESPACIO EN *FRAGMENTOS DE INTERIOR*

Desde el punto de vista del diálogo, *Fragmentos de interior* representa, al menos aparentemente, un retroceso con respecto a *Retahílas*: si entre Eulalia y Germán la relación comunicativa había tenido éxito, aquí predomina el fracaso, como en las novelas anteriores; en otras palabras, la conversación ofusca al diálogo auténtico. Vale la pena recordar, sin embargo, que *Fragmentos de interior* presenta algunas novedades con respecto a las obras anteriores, además de poseer una refinada estructura narrativa.

Toda la historia se narra en tercera persona, pero el narrador renuncia a la omnisciencia y adopta, según corresponda, la perspectiva de un personaje. Solo en algunas ocasiones la voz narradora se mantiene totalmente distante<sup>3</sup>: en la mayor parte de los casos, incluso las descripciones aparentemente más impersonales se filtran a través de la mirada de un personaje.

Como ya se ha dicho, el de Luisa es un punto de vista privilegiado; a medida que avanza la narración, su papel será cada vez más central: tras la decisión de prestar servicio en una familia madrileña para perseguir en la capital su propio sueño de amor, la chica se verá envuelta sin querer en la intrincada vida personal de los extravagantes dueños de la casa. La desilusión sentimental la empujará a dejar el trabajo, pero al final, al recibir la noticia del suicidio de Agustina, volverá sobre sus pasos, resuelta a pasar de la condición de testigo a la de protagonista: «Me pueden necesitar» (*FI* 1980: 200), le dirá a su amigo Víctor, en un impulso de solidaridad hacia las personas que inicialmente le habían resultado extrañas.

Como en *Entre visillos*, la voz narradora es sustituida a menudo por la voz de los personajes: son numerosas las secuencias dialogadas en las que intervienen, ya sea los personajes principales (Luisa, Diego, Agustina, Gloria, Jaime, Isabel, Víctor, Gonzalo) o los ‘comparsas’ (Joaquín, amigo de Pablo y Pacho; Pura, la otra sirvienta; la señora Basí, los policías, etc.). En la mayor parte de los casos, se trata de diálogos cara a cara, con una amplia gama de posibles combinaciones interpersonales. Solo Luisa habla por lo menos una vez con cada uno de los personajes (excepto con Agustina, con la que comparte un viaje en el coche de Víctor, pero ningún intercambio verbal); Diego conversa con Víctor, con Luisa, con la hija de Isabel; Jaime con Joaquín,

---

3 Por ejemplo, en el tercer capítulo, los fragmentos narrativos intercalados en el diálogo entre Jaime y Joaquín alternan el punto de vista de un personaje con el del otro. La voz narradora, aunque privilegia la perspectiva de Jaime, se mantiene distante de los dos.

con Agustina, etc. No hay conversaciones de grupo, sino fragmentos de intercambios entre dos personas, los cuales, sin embargo, no consiguen casi nunca llegar a la condición de diálogo auténtico. El acceso a la interioridad de los personajes, asociado al diálogo, permite que se vean los contrastes entre las expectativas del hablante y el funcionamiento efectivo del discurso.

Un caso modélico es el diálogo entre Jaime y Luisa: al principio, a través de la mirada de Jaime vemos llorar a la chica y adivinamos su deseo de contar su historia; luego, el narrador adopta el punto de vista de ella para seguir el curso de sus pensamientos. Un inesperado gesto de él –acariciarle los cabellos–, acompañado por las palabras «Porque tú seguro que estás enamorada» (129) parecería abrir las ‘puertas secretas’ del alma: «Luisa asintió imperceptiblemente y supo que aquel gesto preparaba un cauce para las confidencias más insólitas. Se le agolpaba, de repente [...] la urgencia irresistible de vaciar sus cuitas» (*ibidem*). Pensamientos y recuerdos le invaden la mente sin que la chica consiga encontrar el hilo para echar a hablar: «Pero la misma necesidad de elegir en seguida uno cualquiera entre aquellos comienzos le frenaba la lengua y aumentaba las dificultades que ya había para resumir un relato tan vasto y caudaloso» (130). Al darse cuenta de que Jaime ha dejado de acariciarle el pelo, Luisa lo interpreta como signo negativo y se limita a pronunciar unas palabras escuetas: «–Las ocho y media ya. ¡Qué tarde se ha hecho!» (*ibidem*). El interlocutor no reacciona y Luisa se arrepiente de su comportamiento, consciente de que no podrá recuperar el terreno perdido: «Se dio cuenta de que ella misma precipitaba el cumplimiento de sus presagios al comprobar que acababa de hablar en pasado como si, efectivamente, todo hubiera sido un sueño» (131). El lector sabe que Jaime se siente gratificado por el llanto espontáneo de Luisa, muy distinto de «los estragos irreparables del llanto» (127) en el rostro de su madre, y que no tiene ganas de escuchar más historias. Lo interesante es que el contrapunto entre las palabras y los pensamientos de los personajes permite captar los mecanismos profundos del diálogo, así como los frecuentes conflictos entre lo que se querría decir y las palabras que, sin embargo, se pronuncian. Este procedimiento, ya utilizado en las novelas anteriores, se desarrollará ampliamente en *El cuarto de atrás*.

A través de los diálogos se esbozan las distintas relaciones interpersonales (Feal 1983) y se trasmite la mayor parte de la información sobre los personajes y sobre el desarrollo de la trama. Los lugares en los que se producen los intercambios verbales son de dos tipos: las calles de Madrid (a menudo atravesadas en coche) y las viviendas. Además de la casa donde viven Gloria, Diego e Isabel, la acción se traslada a la de Agustina, a la habitación de Gonzalo y al chalé de Víctor, el único espacio situado fuera de la ciudad. En todo caso, predomina el espacio doméstico, con todas sus articulaciones internas.

La casa en la que transcurre gran parte de la novela es el hogar de una familia dividida, marcada por el desacuerdo entre los padres, que afecta a los hijos, Jaime e Isabel. Gloria, la nueva ‘señora’, es percibida como una extraña y es incapaz de establecer buenas relaciones, incluso con Pura, la criada, quien será reemplazada por Luisa. En rigor, no se trata de una casa en el sentido que le atribuye Bachelard, puesto que falta la dimensión de verticalidad<sup>4</sup>, sino de un piso urbano que, a diferencia del chalé de dos pisos descrito en *Ritmo lento*, se desarrolla solo en sentido horizontal; muy grande, pero distribuido sin fantasía: «[Diego] salió al pasillo sin un propósito definido y la casa le pareció desproporcionada, desprovista de calor y misterio. “Una casa –había opinado Agustina al poco tiempo que se avino a vivir en ella– donde nunca podría ocurrir un crimen» (60).

En la percepción inicial de Luisa, sin embargo, la casa no carece de cierto misterio, asociado a su propia incertidumbre. Pura le muestra las distintas habitaciones y le explica dónde se encuentran los objetos que le pueden ser útiles –«Eran puntos cardinales para orientarse en aquel viaje que ya empezaba a emprender sola» (97)–, hasta que en su mente la topografía de la casa resulta bastante precisa. Su atenta mirada se detiene en cada objeto, ansiosa de aprehender un espacio desconocido, muy distinto de su casa materna, de la cual había deseado evadirse: «¡Qué ganas tengo –pensaba entonces– de verme en una habitación desconocida [...] con ventanas que no den a la montaña [...] ni vea el calendario de casas plateadas colgado de la pared con esas fechas inmóviles que no acaban de pasar nunca!» (98). Pero hay una ‘frontera’ interna que separa el espacio conocido de una región misteriosa: la puerta –inicialmente cerrada– que conduce a la habitación del matrimonio, «que ya empezaba a antojársele tan misteriosa como la del cuento de Barba Azul» (99). Cuando, por fin, logra franquear el umbral, recorrer con la mirada el ambiente lujoso y ver a Gloria en la cama, cubierta por una piel de oso blanca, todo le parece irreal como «una escena de cine en technicolor» (113).

Para Luisa, en definitiva, el espacio doméstico se articula siguiendo una jerarquía de familiaridad. La cocina es el ambiente más reconfortante: «Se encontraba a gusto en aquella media luz de la cocina ordenada y silenciosa» (122), y es precisamente en este lugar donde se desarrolla el ‘casi diálogo’ con Jaime. El dormitorio del matrimonio es, en cambio, el lugar más insólito,

---

4 Para Bachelard (1975), en la idea de la casa se funden la conciencia de centralidad y la de verticalidad; la casa onírica dispone de sótano, planta baja, primer piso (que a veces puede faltar) y ático, conectados por escaleras. Escribe el filósofo francés a propósito de los pisos urbanos: «Les édifices n’ont à la ville qu’une hauteur extérieure. Les ascenseurs détruisent les héroïsmes de l’escalier. On n’a plus guère de mérite d’habiter près du ciel. Et le chez soi n’est plus qu’une simple horizontalité. Il manque aux différentes pièces d’un logis coïncé à l’étage un des principes fondamentaux pour distinguer et classer les valeurs d’intimité» (1975: 42). Como veremos más adelante, la casa urbana evocada en *El cuarto de atrás* suple la falta de verticalidad con una articulación interna compleja, debido a lo tortuoso del pasillo. Los valores de intimidad, además, están asegurados por la presencia de distintos objetos personales y familiares.

percibido «con extrañeza, delicia y fascinación» (113), mientras que las demás habitaciones le resultan más o menos indiferentes. La vivienda tiene, sin embargo, una interesante apertura hacia el exterior: la puerta-ventana de la habitación de Isabel, que da a una terracita, desde la cual huirá Salvador, el amigo de la muchacha buscado por la policía. Más arriba, se divisa «una vasta geografía de azoteas» (154), que ofrece una amplia perspectiva de la ciudad desde lo alto.

#### 4.2. EL ESCRITOR COMO PERSONAJE

Para algunos personajes, la carta representa la forma de escritura más inmediata, necesaria para la comunicación a distancia. Desde el punto de vista receptivo, la misiva de otra persona permite reproducir hasta el infinito el momento de la fruición (Caprettini 1984, vol. II: 53), como se ve tanto en Agustina como en Luisa, ambas empeñadas en releer continuamente las cartas del hombre amado<sup>5</sup>. Igual que los papeles guardados en el baúl que la anciana moribunda en *Retahílas* quiere tener a su lado, la carta es un objeto venerado por las dos mujeres, como fuente de emoción y recuerdos. Además, las dos son autoras de una multitud de misivas que los respectivos seres amados no leerán nunca. Es muy evidente, sobre todo en Agustina, el componente *tanathos* de este comportamiento: también en la comunicación oral, la mujer, «especímen puro de narración única» (54), no hace más que repetir la misma historia hasta la saciedad.

En *Fragmentos de interior*, la actividad de la escritura encuentra una nueva versión, representada por el personaje del escritor, que por primera vez hace su aparición en las novelas de Carmen Martín Gaité. Diego es un escritor, o mejor dicho un frustrado aspirante a escritor, incapaz de ordenar pensamientos e imágenes fragmentarias en un texto coherente. Los problemas que lo afligen son los que plantea cualquier actividad comunicativa, como el de empezar:

«La situación de empezar era siempre la misma –leyó en un folio rayado escrito a mano–. Rebuscar esforzadamente en el interior de uno mismo, después de muchas horas de debatirse en una yerma sábana de hastío y decir con una especie de reiterada compunción: “Hay que hacer algo, hay que hacer algo por salir”...» (68-69).

5 Como observa Feal (1983: 98-104), existen numerosas analogías entre Luisa y Agustina, aunque la joven criada está dotada de más recursos psicológicos. La conclusión es divergente: mientras Agustina termina por quitarse la vida, Luisa se libera del peso de un amor equivocado para tomar un nuevo camino. He analizado la presencia física de las cartas en *Fragmentos de interior* en un estudio sobre la epistolaridad en la obra de Carmen Martín Gaité (Calvi 2024) [nota ampliada para esta edición].

Se trata de un fragmento escrito por el mismo Diego y recogido en una carpeta de «Posibles comienzos». La problemática del comienzo, recurrente en Carmen Martín Gaité, se resolverá en *El cuento de nunca acabar*<sup>6</sup> con la innovadora fórmula de los siete prólogos: ante la dificultad de elegir un único inicio entre todos los posibles, la presencia de una selección amplia hace menos dogmática la construcción de la obra literaria y ofrece al lector múltiples pistas para la lectura. Diego, por su parte, no encontrará nunca la fuerza necesaria para superar el escollo inicial: «Volvió a leerlo, le gustaba, como otros que había ido seleccionando, pero se trataba de fragmentos aislados y lo difícil estaba en la vertebración de unos con otros, en la estructura» (135). Asimismo, el cuarto del que dispone para su uso personal es frío y deprimente, lo cual repercute en su parálisis creadora:

Diego comparó aquel refugio de su hija con la frialdad de la estancia contigua que, a lo largo de los reinados de Agustina y Gloria, había ido plagándose de detalles refinados y convirtiéndose en una especie de templo de adorno en el que ya raramente ponía los pies, y este desorden le pareció mucho más hospitalario (63).

Diego acepta el ofrecimiento de su hija, que le cede su propia habitación, desordenada pero acogedora. Por un momento, el escritor en ciernes experimenta la esperanza de poder, por fin, reorganizar el material acumulado durante años y publicar su primera novela. Pero los buenos auspicios naufragarán al poco tiempo: la revisión de los viejos apuntes no tendrá éxito y Diego no encontrará el hilo para hilvanar los pedazos dispersos. Será necesaria la mediación del narrador –y, naturalmente, de la autora– para que los distintos ‘fragmentos de interior’ tomen forma en la novela que lleva este nombre.

---

<sup>6</sup> *El cuento de nunca acabar* puede ser considerado como un ensayo sobre la comunicación –interhumana y literaria– o como una novela de tipo semiológico, en la cual se ponen en tela de juicio, a veces de forma irónica, los mecanismos del relato, entrelazados en una historia que se ramifica continuamente, en la línea de *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979) de Italo Calvino.

#### 4.3. ESPACIO REAL, ESPACIO EVOCADO Y ESPACIO IMAGINARIO EN *EL CUARTO DE ATRÁS*

El proceso de reducción espacial que caracteriza a la narrativa de Carmen Martín Gaité llega a su cumbre en *El cuarto de atrás*<sup>7</sup>, una de las obras más profundas y complejas de toda su producción<sup>8</sup>.

Como ya se ha dicho, el ‘cuarto de atrás’ que se menciona en el título es tanto un espacio físico –la habitación de los juegos, reino de la libertad y de la imaginación –como un espacio mental, interior. La mejor definición nos la ofrece la misma autora en una conocida entrevista:

[El cuarto de atrás] alude a un cuarto concreto de mi infancia, el cuarto de jugar, que estaba en la parte de atrás de mi casa de Salamanca. Pero también hay un simbolismo, porque en la mente humana hay una especie de cuarto trasero donde se almacenan los recuerdos, un cuarto donde todo está revuelto y cuya cortina sólo se levanta de vez en cuando sin que sepamos cómo ni por qué (Gazarian Gautier 1981: 11).

Desde el punto de vista de la organización espacial de la novela, el cuarto de atrás pertenece al mundo de lo evocado: es una habitación que existió en el pasado y que la memoria recupera junto con otros lugares. En contraste, el escenario de la novela está rigurosamente delimitado: la acción no sale nunca del piso donde vive la protagonista, quien gestiona toda la narración en primera persona. La única incursión fuera de la casa no va más allá de la puerta del ascensor en el que sube el misterioso huésped. Sin embargo, el flujo narrativo sobrepasa constantemente los límites del hogar, expandiéndose unas veces hacia el ‘espacio evocado’ y otras hacia una serie de lugares imaginarios, fruto de la fantasía. Estos tres niveles se entrelazan

7 El libro, ganador del prestigioso Premio Nacional de Narrativa, es, sin lugar a dudas, la obra más analizada de Carmen Martín Gaité. Entre otros estudios, recordemos los de Matamoro (1979), Brown (1981), Durán (1981 y 1983), Gould Levine (1983), Martinell Gifre (1983), Ordóñez (1983), Servodidio (1983), Spires (1983) y Castillo (1987). A la altura de 2025, la bibliografía sobre esta novela es abrumadora; para una selección actualizada, remito a la reciente edición de *El cuarto de atrás* a cargo de José Teruel, que contiene también una consistente «Introducción» (Teruel 2018). También se encuentran otras referencias a lo largo de este capítulo y, en particular, en las notas n. 15 y 23 [nota ampliada para esta edición].

8 Tras la publicación de *El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité se alejó de la narrativa de ficción para dedicarse al proyecto de ensayo que tenía entre manos desde hacía varios años, *El cuento de nunca acabar*. La fractura que supuso la enfermedad y el fallecimiento de su hija Marta retrasó la vuelta de Carmen Martín Gaité a la ficción novelesca, que tuvo como primer eslabón la publicación de *Caperucita en Manhattan* (1990). En 1989, cuando entrevisté a la escritora (ver cap. 9), estaba en avanzado estado de redacción la nueva novela *Nubosidad variable*, que dio comienzo a la etapa de mayor éxito de la escritora. En mi opinión, desde la perspectiva de hoy, *El cuarto de atrás* mantiene su primacía como la novela más original, profunda y sugerente de Carmen Martín Gaité [nota ampliada para esta edición].

continuamente y confluyen en el plano simbólico: cada espacio –ya sea real o evocado o simplemente soñado– posee, además de la dimensión física, un valor espiritual y simbólico, íntimamente ligado a la problemática de la comunicación, como se observa también en las obras anteriores de la autora. A continuación, vamos a profundizar en la configuración de estos tres niveles espaciales.

#### 4.3.1. *El espacio real*

Por ‘espacio real’ entendemos el escenario en el que se mueven los personajes y se desarrolla la acción principal de la novela, que, como se ha dicho, no se evade nunca del interior de la vivienda. *Retahílas* también es una novela de interiores, pero en el prólogo se describe el acercamiento de Germán a la casa, lo que permite verla también desde fuera. En *El cuarto de atrás*, en cambio, todo el relato transcurre dentro del perímetro del espacio interior, donde reina soberana la intimidad del personaje.

Sin embargo, no se respeta la unidad de lugar propiamente dicha. El espacio-casa presenta una compleja articulación, y la protagonista se traslada varias veces de una habitación a otra: al inmovilismo de *Retahílas*, se contraponen cierto dinamismo interno. Los principales ambientes domésticos son el dormitorio, la sala de estar, la cocina y el pasillo, mientras que las otras habitaciones apenas se mencionan.

El dormitorio es el punto de partida, en el que la narradora se autorrepresenta en un estado que oscila constantemente entre el sueño y la vigilia, propicio para las alucinaciones hipnagógicas<sup>9</sup>. Más adelante, la mujer regresará a esta habitación para contestar al teléfono, y es aquí donde la encontraremos en el último capítulo, al despertarse por la llegada de su hija. El dormitorio, naturalmente, es el espacio íntimo por excelencia, y también el lugar ideal para el sueño, que pone al descubierto los deseos más profundos del individuo. Simbólicamente puede representar el subconsciente; y es significativo que desde la sala de estar solo se pueda entrever esta habitación: «La puerta que comunica con mi alcoba, cubierta por una cortina igual, ha quedado entreabierta. El hombre –lo compruebo con cierta inquietud– se dirige hacia ese punto y se queda mirando un cuadro que hay en la pared, junto a la entrada al dormitorio» (CA 1978: 30).

La idea de que el desconocido pueda franquear este umbral genera en la protagonista una profunda inquietud, no solo por las connotaciones sexuales que semejante gesto podría implicar, sino también porque su propia intimidad podría verse vulnerada de forma violenta. El temor se revelará infundado, ya que el hombre permanecerá siempre en la sala de estar donde

---

<sup>9</sup> Cfr. Palley (1983: 112); la problemática onírica de *El cuarto de atrás* ha sido analizada también por Servodidio (1983).

la mujer lo recibe. Sin embargo, hay otro momento en el que el espacio liminal entre el salón y la alcoba adquiere un valor muy relevante. Tras concluir la llamada telefónica con una mujer desconocida que dice llamarse Carola, la narradora titubea antes de regresar a la sala contigua:

Me acerco a la puerta, sin hacer ruido, y asomo un poquito la cabeza, amparándome en la cortina, como si observara, entre bastidores, el escenario donde me va a tocar actuar en seguida. Ya lo conozco, es el de antes, veo la mesa con el montón de folios debajo del sombrero [...] y al fondo [...] vislumbro las baldosas blancas y negras del pasillo que conduce al interior de la casa (175).

El uso de la terminología teatral subraya la función privada del dormitorio, semejante a la del camerino en el que los actores se protegen de las miradas del público. La entrada al escenario causa una fuerte ansiedad, tal como ocurre cuando afloran los contenidos inconscientes.

La sala de estar es el espacio de la representación, es decir, del diálogo con el misterioso hombre de negro. Como se ha visto en *Entre visillos*, es también la parte ‘social’ de la casa, donde se recibe a los invitados. Asimismo, es la habitación más ‘abierta’, que se encuentra entre el dormitorio y el pasillo, y tiene salida a la terraza a través de la puerta-ventana. Si el dormitorio es el subconsciente, la sala de estar representa el yo, también en la relación dinámica con el otro: se trata, por lo tanto, del ambiente privilegiado para la comunicación.

La cocina se sitúa en una zona intermedia entre los dos espacios anteriormente mencionados y alude a lo privado familiar más que personal. Es precisamente aquí donde se pone en marcha el mecanismo de los recuerdos, que permite recuperar la imagen del ‘cuarto de atrás’ y muchas otras. En la cocina se puede recibir a las visitas, pero solo cuando la relación es muy confidencial. A la protagonista le gustaría que el hombre vestido de negro se acercara a este lugar íntimo y sugerente, pero le falta el ánimo para invitarlo a entrar: «Me dan ganas de llamarlo para que venga a ver la cocina, por el aliento que me producía oírle decir que es una habitación acogedora, espiar el reflejo que de estas superficies gastadas y estos tonos oscuros me devolverían sus ojos» (73-74). El mismo desasosiego aflora más adelante: «La puerta está entreabierta, podría llamarlo, pero no vendría a cuento, confianza con él no tengo ninguna, no es confianza lo que ofrece, es algo de signo incluso opuesto a la confianza, inquietante y sugestivo, como una continua incitación a mentir» (97). El diálogo entre el hombre y la mujer es muy estimulante, pero nunca adquirirá un tono amistoso. Él no abandonará la sala de estar, ya que su entrada en la cocina lo despojaría del halo de misterio que lo envuelve.

El pasillo es el elemento que conecta las distintas habitaciones entre ellas. Tiene la particularidad de ser muy tortuoso, lo que le confiere a la geografía doméstica una nota de impenetrabilidad, a diferencia del espacio descrito en *Fragmentos de interior*, lineal y nada imaginativo. Desde un punto de vista simbólico, la sinuosidad del pasillo evoca los meandros de la mente, así como las ramificaciones del relato. La narradora lo recorre en un momento clave, cuando se dispone a abrir la puerta al visitante y se le aparece «una cucaracha desmesurada y totalmente inmóvil» (28). Al volver a atravesarlo en compañía del huésped, sigue aterrorizada ante la posibilidad de reencontrarse con la gigantesca cucaracha, lo que provoca un súbito acercamiento entre los dos cuerpos: «Le precedo por el pasillo, sin volverme, en silencio. Antes de doblar la primera esquina, me detengo en seco y su cuerpo tropieza contra mis espaldas, me sujeta, le miro cohibida, no creí que viniera tan cerca» (29).

El imprevisto contacto físico presagia la comunicación: aunque, como hemos dicho anteriormente, la relación nunca llegará a ser confidencial, la comunicación entre ellos será muy intensa. El movimiento a lo largo del serpenteante pasillo prefigura la exploración de la intimidad que la narradora llevará a cabo gracias al visitante inesperado.

La descripción de estos espacios se realiza en términos muy precisos, aparentemente realistas<sup>10</sup>. El efecto de realidad se acentúa por la presencia física de numerosos objetos, que se podrían agrupar en dos categorías principales: objetos ‘móviles’ (libros, cuadernos, hojas de papel, etc.), que se acumulan desordenadamente en las distintas habitaciones, y objetos ‘fijos’ (los muebles, la mesa, los sillones, etc.), que ocupan un lugar determinado y que adquieren un valor simbólico preciso. Hay además algunos objetos que, como el sombrero negro del invitado, son extraños a la casa, pero asumen una función importante en el ámbito de la narración<sup>11</sup>. Ya en *Ritmo lento* se insistía en la función liberatoria del desorden doméstico, que alcanza aquí su máxima expresión. La protagonista de *El cuarto de atrás* vive sometida a una verdadera anarquía de los objetos materiales, agrupados en largas enumeraciones, que recuerdan vagamente ciertas descripciones de Gómez de la Serna, gran admirador y defensor de las ‘cosas’<sup>12</sup>: «De la tapadera de mimbre entreabierto escapan carretes, enchufes, terrones de azúcar,

10 No es difícil reconocer en la casa descrita en la novela la residencia real de Carmen Martín Gaité, aunque esta analogía no excluye la estilización artística: se trata, más bien, de un refinado juego literario en la frontera entre ficción y realidad. Sobre el aspecto lúdico de la creación artística en Martín Gaité, véanse Glenn (1983b) y Olba (1984).

11 Martinell Gifre (1983) analiza el valor de los diferentes objetos que pueblan el escenario de *El cuarto de atrás*.

12 Como es bien sabido, el universo literario de Ramón Gómez de la Serna se caracteriza por una exuberancia de objetos, de los que él se considera protector. También la protagonista de *El cuarto de atrás* manifiesta la voluntad de respetar la autonomía de las cosas, rechazando el orden a toda costa: «¿Por qué no podía ser el sitio de los objetos aquél en que, a cada momento, aparecían?» (87).

dedales, imperdibles, facturas, un cabo de vela, clichés de fotos, botones, monedas, tubos de medicinas, allá va todo, envuelto en hilos de colores» (18-19).

Sin embargo, la mujer es consciente de que cierto orden es necesario «para que la soledad se haga hospitalaria» (73). Aunque en su casa ha intentado recrear la misma libertad que reinaba en el ‘cuarto de atrás’ de la infancia, reconoce que «al desorden no hay que venerarlo tampoco en sí, todos los dogmas son malos» (89). La reflexión sobre el desorden se desencadena frente al espejo de la cocina, donde su imagen reflejada se desdobra en autorrepresentaciones cargadas de ironía, evocando su pertinaz «desobediencia a las leyes del hogar» (75):

He terminado de limpiar el hule de la mesa, alzo los ojos y me veo reflejada con un gesto esperanzado y animoso en el espejo de marco antiguo que hay a la derecha, encima del sofá marrón. La sonrisa se tiñe de una leve burla al darse cuenta de que llevo una bayeta en la mano; a decir verdad, la que me está mirando es una niña de ocho años y luego una chica de dieciocho, de pie en el gran comedor de casa de mis abuelos en la calle Mayor de Madrid, resucita del fondo del espejo –¿era este mismo espejo?–, está a punto de levantar un dedo y señalarme: «Anda que también tú limpiando, vivir para ver» (74-75).

El espejo es uno de los enseres más importantes de la casa: desde el mito de Narciso hasta Lacan, este utensilio representa un órgano de autocontemplación y, por lo tanto, simboliza la relación entre el individuo y su propia conciencia (Cirlot 1985: 194-195)<sup>13</sup>. En *El cuarto de atrás*, el espejo es uno de los principales medios de comunicación entre el presente y el pasado y, por consiguiente, entre el mundo real y el mundo evocado: «¡Cuántas habitaciones desembocan en ésta, cuántos locales! Querría hablarle al hombre de negro del vehículo narrativo que suponen los muebles, regalarle todas las imágenes que, en este rato, se me han aparecido entre el aparador y el espejo» (97).

También el mueble de la cocina está cargado de recuerdos, pues perteneció al antiguo ‘cuarto de atrás’. Un espejo con una función análoga es el del dormitorio, en el que la protagonista se verá a sí misma de niña, a punto de subir al escenario de un teatro de Salamanca para representar un *entremés* de Cervantes. Asimismo, en la sala de estar hay «un mueble con espejo» (117), situado justo al lado del lugar que ocupa el hombre vestido de

13 En el estudio de Palley (1983: 113) sobre *El cuarto de atrás* se encuentra una referencia a la ‘fase del espejo’ teorizada por Lacan. También Bush (2002) interpreta el espacio doméstico de *El cuarto de atrás* en términos lacanianos [nota ampliada para esta edición].

negro, quien, en un momento determinado, observa el vaso de té «como si se estuviera mirando en un espejo» (116).

El espejo es, por tanto, un objeto liminal: aunque forma parte del espacio real, permite el acceso al mundo de los recuerdos y actúa como catalizador de los distintos elementos que configuran el espacio evocado.

#### 4.3.2. *El espacio evocado*

Respecto al espacio real, el espacio evocado resulta más ambiguo e indefinido. Con la complicidad de los espejos, los sueños y los mecanismos asociativos de los recuerdos, tiende a superponerse al espacio real, generando en ocasiones una inquietante incertidumbre perceptiva.

El primer capítulo es ejemplar. Tumbada en la cama e incapaz de conciliar el sueño —«Pretender al mismo tiempo entender y soñar: ahí está la condena de mis noches» (10)—, la protagonista deja fluir un caudal de imágenes, entre las cuales se destacan los contornos, diseñados sobre la arena, de una habitación de la infancia. El estado de duermevela favorece la compenetración entre las dos habitaciones:

Ha empezado el vaivén, ya no puedo saber si estoy acostada en esta cama o en aquella; creo, más bien, que paso de una a otra. A intervalos predomina la disposición, connatural a mí como una segunda piel, de los muebles cuya presencia podría comprobar tan sólo con alargar el brazo y encender la luz, pero luego, sin transición, aquel dibujo que se insinuaba sobre la arena de la playa viene a quedar encima, y esta cama grande [...] se desvanece, desplazada por la del cuarto del balcón y empiezo a percibir el tacto de la colcha, una tela rugosa de tonos azules (12).

La fluctuación perceptiva se manifiesta no solo a nivel visual, sino también táctil. La sensación de la rugosidad de la tela entre los dedos actúa como un vehículo que le permite transformar el bosquejo sobre la arena en una serie de imágenes detalladas: la disposición de los muebles y de los distintos objetos. Ya instalada en la habitación antigua, la narradora evoca otro cuarto, esta vez imaginario, que perteneció a los sueños de su adolescencia:

[...] el cuarto era sólo mío y, si encendía la luz, no molestaba a nadie, una habitación en el piso alto de un rascacielos, podía encender la luz, levantarme, darme un baño a medianoche, fro-tarme el cuerpo con los productos de la casa Gal, leer una carta que había recibido aquella tarde donde alguien, mirando el mar, decía que se acordaba de mí (14).

Naturalmente, la habitación situada en lo alto de un rascacielos pertenece al mundo de la imaginación. Se trata de un espacio que, lejos de ser ‘bacherdiano’<sup>14</sup>, está profundamente influenciado por el mundo del cine y sus mitos. Cabe destacar cómo toda la secuencia oscila entre realidad, recuerdos y fantasía, cada uno representado por una habitación distinta: la habitación se erige así en el centro focal de la vida de un individuo.

Hemos visto cómo la mediación del espejo de la cocina permite recuperar otra habitación que existe únicamente en los recuerdos: el comedor de la casa de los abuelos en Madrid. Del mismo modo, el propio ‘cuarto de atrás’ –la habitación de los juegos de la casa de Salamanca que, durante la guerra, se transforma en una despensa para almacenar comida– pertenece al mundo de la memoria, del cual van emergiendo progresivamente otros lugares, como el hotel y las calles de Burgos, la estación termal de Cabreiroá y el refugio antiaéreo. Sin embargo, las casas –tanto la de Salamanca como la de los abuelos en Madrid– ocupan un lugar central como centros generadores de imágenes.

#### 4.3.3. *El espacio imaginario*

Pertenecen a esta categoría los lugares que no existen ni han existido, salvo en la imaginación, como la habitación en los pisos altos del rascacielos. Dos de estos espacios dan nombre a sendos capítulos: Cúnigan y la isla de Bergai. El primero es «un lugar mágico y único» (79) –cuyo nombre se repetía insistentemente en una vieja canción– que la protagonista adolescente hubiera querido descubrir en el laberinto de las calles madrileñas. Sin embargo, le faltaba la libertad para iniciar la búsqueda: «ese tipo de búsquedas hay que emprenderlas en soledad y corriendo ciertos riesgos; si no me dejaban sola, era inútil intentarlo» (80). La isla de Bergai, en cambio, surge en una época de escasez y privaciones, como sugerencia de una compañera del colegio; se trata de una isla imaginaria, concebida como un refugio en momentos de dificultad: «Si te riñen, te vas a Bergai –dijo ella– ya existe. Es para eso, para refugiarse» (194).

Aun siendo imaginarios, todos estos lugares pueden reconducir, de alguna manera, al mundo evocado: remiten a los sueños juveniles y forman parte del pasado recuperado a través de la memoria. Sin embargo, existen otras

---

<sup>14</sup> Como es comprensible, el filósofo francés no dedica ni una palabra al rascacielos, muy alejado de lo que él denomina ‘casa onírica’. En *El cuarto de atrás*, este espacio soñado se vincula con las lujosas residencias norteamericanas de las estrellas del celuloide, como Diana Durbin o Joan Fontaine, mencionadas en varias ocasiones. La influencia del cine en los sueños juveniles de la postguerra ha sido analizada detenidamente por Carmen Martín Gaité en el ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*. En *Fragmentos de interior*, el dormitorio de Gloria –personaje que, significativamente, pertenece al mundo del cine– podría verse como ‘materialización’ de este tipo de habitación de ensueño.

transformaciones imaginarias del espacio real que introducen en la narración elementos inquietantes, asociados a la inesperada visita del hombre vestido de negro. Como han destacado muchos críticos, *El cuarto de atrás* es, al mismo tiempo, una novela realista, una autobiografía y una novela fantástica –según la definición de Todorov (1970)<sup>15</sup>–. La tripartición del espacio (real, evocado y fantástico) que proponemos se ajusta perfectamente a esta ambigüedad genérica, pero cabe considerar también las metamorfosis del espacio real, que adquieren especial relieve en la economía de lo fantástico.

Por ejemplo, poco después de iniciar el diálogo con el desconocido, la protagonista siente el deseo de ‘poner en escena’ una chimenea. Nada más adecuado para una noche de tormenta; por otro lado, la chimenea es un objeto íntimamente unido a la comunicación auténtica: «los buenos cuentos surgen siempre (al menos en nuestra imaginación) al calor de las llamas de una chimenea» (129). La ambigüedad surge en el momento en el que aparece la chimenea en la habitación:

La chimenea soñada que, por unos instantes, había surgido en el rincón con sus leños crepitantes, tragándose los folios que no recuerdo haber escrito y propiciando una conversación sobre literatura de misterio con el desconocido [...], se desvanece y la habitación vuelve a ser la de siempre con todo su peso de recuerdos y resonancias (40-41).

La chimenea, aunque de manera fugaz, pasa a formar parte del escenario como un objeto material, al igual que en una escena cinematográfica en la que se viera un objeto soñado por uno de los personajes, desdibujando así los límites entre la realidad y el sueño. Lo mismo sucede en otro fragmento,

---

<sup>15</sup> La referencia a Todorov, sugerida por la presencia física del libro en el escenario de *El cuarto de atrás*, se encuentra en la casi totalidad de los ensayos sobre esta novela. Entre los primeros, véase, por ejemplo, el de Brown (1981), que destaca su pertenencia a la categoría de lo fantástico, a diferencia de *El balneario*, donde los acontecimientos sobrenaturales reciben al final una explicación racional, propia de lo ‘extraño’ (*étrange pur*). La indeterminación genérica es uno de los rasgos más sobresalientes de esta obra, que combina rasgos de la metaficción, de la ‘novela de artista’ (Gould Levine 1983), de la ‘novela psicoanalítica’ (Ciplijauskaitė 1988; Carbayo Abengózar 1998; Bush 2002) y de la ‘novela rosa’ (Sarmati 2013), entre otros géneros. Lo fantástico, sobre todo en la vertiente de la ambigüedad, funciona como conector entre las distintas modalidades (Anievas Gamallo 2006; Teruel 2018: 19-22). En Calvi (2018: 218) la he definido como «autobiografía que se enmarca en un pacto de ficción», a lo cual podríamos añadir que se ajusta a la modalidad narrativa que algunos autores definen ‘autoficción’ (Alberca 1996 y 2007), entendida como «narración paradójica donde se infringen las convenciones genéricas tanto de la novela como de la autobiografía» (Casas 2012: 33). Por su parte, Brenneis (2014) analiza la novela juntamente con *Usos amorosos de la postguerra española* en el marco de la ‘fusión de géneros’, subrayando cómo ambas obras, basadas en los mismos materiales de archivo y memorias personales, se inscriben de lleno en el debate entre ficción e historia. En particular, en *El cuarto de atrás* la tensión entre lo fantástico y lo real tiene la función de desarticular la visión oficial de la historia impuesta por el franquismo a la sociedad española [nota ampliada para esta edición].

donde se menciona un castillo de papeles –cartas, diarios, notas que la narradora conserva en un pequeño baúl de latón y que un día decide quemar– que surge entre los pies de ella y los del hombre: «en el espacio que separa sus botas negras y deslucidas de los dedos que asoman por mis sandalias, me parece ver alzarse un castillo de paredes de papel, mejor dicho de papeles pegados unos a otros, a modo de ladrillos» (56-57). Su presencia es incuestionable para la narradora, quien no duda de que también su interlocutor ha podido verlo: «no sé cómo, pero ha visto el castillo de papeles» (58).

En los casos de la chimenea y del castillo de papeles, la aparición fantástica es de tipo únicamente visual y, podríamos añadir, fluctuante. Otras veces, emergen objetos concretos de forma inesperada, como el dibujo de Lutero –que estaba en el dormitorio y que el hombre de negro afirma haber encontrado sobre la mesa (99-101)– y, sobre todo, el montón de folios manuscritos que poco a poco se va haciendo más consistente debajo del sombrero negro. La presencia de estos objetos materiales no tiene una explicación racional, lo que provoca desazón e incluso pánico: «No puedo continuar. Acabo de fijarme en el folio que asoma por encima de la máquina y me he quedado paralizada; ahora la sorpresa roza casi el terror» (101).

La misma redefinición del espacio doméstico en términos teatrales que ocupa la parte inicial del sexto capítulo acentúa la sensación de inquietud que acompaña a la visita misteriosa. También en este caso, la ambigüedad no nace del simple valor metafórico del espacio imaginado, sino de su inmediatez visual. Al comienzo, el nexa comparativo ‘como si’ mantiene separados el mundo real y el fantástico: «asomo un poquito la cabeza [...] *como si* observara, entre bastidores, el escenario» (175; la cursiva es mía). Más adelante, la superposición es completa y la ilusión perfecta: los folios que se encuentran sobre la mesa han aumentado, y se afirma que «el tramoyista *ha añadido* algunos más» (*ibidem*; la cursiva es mía).

Otra curiosa interferencia entre espacio real y espacio imaginario se produce durante la llamada de teléfono con Carola. Al sentir la necesidad de situar a la interlocutora en un lugar concreto, la protagonista se acuerda de una habitación imaginaria, pero de alguna manera real: el despacho del padre de David Fuente, «la habitación de mentira que inventé y decoré para *Ritmo lento*» (169). Se trata de una habitación ‘de mentira’ pero dotada de existencia real en la mente de la narradora: «mientras yo viva, existe la habitación y me oriento por ella, aunque sea producto de mi fantasía» (*ibidem*). Sin embargo, la imagen desaparece por un motivo inherente a la ficción misma: en aquel despacho no había teléfono. De este modo, el espacio que ocupa la misteriosa interlocutora que se encuentra al otro lado de la línea telefónica se hace oscuro: «es una habitación desconocida, no veo nada» (170)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Esta intertextualidad interna funciona como un guiño al lector, ampliando el juego de interferencias entre realidad y ficción. El límite lo marca la verosimilitud narrativa: el despacho

En definitiva, la organización espacial de *El cuarto de atrás* es muy compleja, debido a las continuas interferencias entre el mundo real, el mundo evocado y el mundo imaginario, pero emerge con fuerza la centralidad de la casa, ya sea real, recordada o soñada. La casa es el lugar ideal para el diálogo: en su propia habitación, rodeado de sus objetos, el individuo puede, ante todo, encontrarse consigo mismo y con sus orígenes, convirtiéndose en narrador. Para que este proceso se desarrolle plenamente, es fundamental la presencia de un interlocutor que estimule la aventura mental; y, naturalmente, también el intercambio verbal encuentra entre las paredes del hogar el escenario ideal.

Además de estimular la oleada de recuerdos, la aparición de un interlocutor proporciona una nueva visión del espacio doméstico: «El hombre ha seguido la dirección de mis ojos. Trato de imaginarme cómo estará viendo esta casa, me pregunto si yo, que creo conocerla tanto, la habré visto alguna vez como él ahora. Nunca se descubre del todo el secreto de lo que se tiene cerca» (47). Hacer ver las cosas viejas con una mirada nueva es, al fin y al cabo, la función principal del diálogo.

#### 4.4. EL INTERLOCUTOR SOÑADO; DIÁLOGO VERBAL Y DIÁLOGO EXTRAVERBAL

Desde el punto de vista de la técnica narrativa, en esta novela se aplica sistemáticamente el procedimiento observado en *Fragmentos de interior*, es decir, alternancia de diálogo y monólogo interior. Desde este punto de vista, *El cuarto de atrás* se diferencia de *Retahílas*, donde el flujo de pensamientos se exteriorizaba por entero y, por lo tanto, la comunión verbal entre los dos interlocutores era completa. Aquí el diálogo, aunque esté estrechamente unido a las asociaciones mentales, sigue a veces un camino distinto. En términos espaciales, podríamos decir que el pensamiento ‘está detrás’ de las palabras, del mismo modo que el ‘cuarto de atrás’ se encuentra en la parte posterior de la casa; un objeto liminal –la puerta o la cortina–<sup>17</sup> permite el paso, pero no una exploración completa. Algunos capítulos –el primero y el tercero– están contruidos por entero con la técnica del monólogo interior.

Con respecto a las novelas anteriores, el monólogo interior de *El cuarto de atrás* está menos controlado por la conciencia. Muchas secuencias están bien contruidas desde el punto de vista lógico, mientras que otras son

---

del padre de David Fuente puede ser tan real como cualquier otra habitación concreta, siempre que conserve los rasgos que lo definen. La ausencia de teléfono, como señala la narradora con cierta ironía, impide situar allí a la interlocutora telefónica.

17 La cortina, además de evocar el teatro, cumple una función simbólica similar a la de una puerta, aunque representa un límite más difuso: a diferencia de las puertas, no puede cerrarse con llave y basta un simple soplo de viento para abrirla (Cirlot 1985: 149). Su presencia en la escena se refuerza por duplicado: son dos las cortinas que separan la sala de estar del resto de la casa.

bastante fragmentarias. En todo caso, la rápida sucesión de imágenes y la superposición de planos temporales son dominantes con respecto a las reflexiones. Véase el siguiente ejemplo:

Cubriendo el ruido de la lluvia, han empezado a sonar las sirenas de alarma anunciando un bombardeo. Aquella trepidación, que estremecía de improviso la plaza provinciana, se estrella sin miramientos contra las almenas altas del castillo, construidas con recortes de mi investigación sobre el siglo XVIII, tambalea toda la edificación, la derriba. Encima de los papeles desparramados ha quedado una ficha grande escrita con mi letra de ahora (claro, lo más reciente queda siempre encima), pone, en mayúsculas: «Sitio de Montjuich. – 1706 – Felipe V se bate en retirada» [...]. El cielo de papel se ha caído y me ha pillado debajo, los soldados del Archiduque Carlos corren por encima de mí, me van a aplastar, me enredo en los estandartes desgarrados, me asfixio, tengo que salir a buscar otro refugio, ninguno es seguro (59).

El ruido de la lluvia pertenece al mundo real. El de las sirenas, es un recuerdo que se actualiza hasta el extremo de interferir con otra alucinación, la del castillo de papeles, que se desploma. Entre las ruinas se divisan algunas notas que hacen referencia a una guerra muy lejana, recuperada como vivencia mediante la investigación histórica. En este punto, los dos sucesos bélicos se superponen, dejando en la narradora una angustiada sensación de inseguridad. Como puede verse, en el fragmento citado conviven cuatro tiempos: el presente del relato, la etapa de la investigación histórica, el pasado de la guerra civil y el más lejano de la guerra de sucesión. La sintaxis, que sigue el ritmo de las asociaciones mentales, es muy fragmentaria, o ‘parcelada’ (Narbona Jiménez 1995)<sup>18</sup>. Veamos ahora cómo se ha puesto en marcha el proceso asociativo –basado en la oposición guerra/refugio– que une los distintos planos del recuerdo.

El hombre vestido de negro ha orientado la conversación hacia la literatura de misterio y, en particular, comenta una obra juvenil de la autora, *El balneario*. Según su opinión, el relato está logrado solo en parte, ya que, en cierto momento, la autora sintió miedo y optó por un registro mucho más realista: «–La segunda parte, la que empieza con el despertar y sigue con la descripción realista del balneario, lo echa todo a perder. Es fruto del miedo,

<sup>18</sup> Siguiendo a Narbona Jiménez (1995), se define como ‘sintaxis parcelada’ la ausencia de nexos explícitos o la aparición de segmentos oracionales aislados o incompletos, que no se integran gramaticalmente en la estructura principal de la oración, pero que cumplen diferentes funciones comunicativas y pragmáticas dentro del discurso. En este caso, no se trata de diálogo sino de monólogo interior, pero el funcionamiento sintáctico es parecido, con predominio de la parataxis. En esta perspectiva, Narbona Jiménez (2001) y Mancera Rueda (2011) analizan las estructuras sintácticas empleadas por Martín Gaité [nota a esta edición].

perdió usted el camino de los sueños [...] –La literatura es un desafío a la lógica –continúa diciendo–, no un refugio contra la incertidumbre» (55)<sup>19</sup>. En este momento, la protagonista interviene con una pregunta clave:

- ¿Usted cree que yo tomo la literatura como refugio?
- Se lo he preguntado con cierta ansiedad. Me parece estarle teniendo la mano abierta para que me la lea. La respuesta es breve y solemne como una maldición gitana.
- Sí, por supuesto, pero no le vale de nada.
- Ningún refugio vale de nada, pero no se puede vivir al raso.
- Se puede intentar.
- Sería meterse en un laberinto.
- En un laberinto, bueno, pero no en un castillo. Hay que elegir entre perderse y defenderse (56).

Este intercambio resulta ejemplar desde distintos puntos de vista. En primer lugar, ofrece una muestra significativa del estilo discursivo adoptado por el enigmático ‘entrevistador’: sus intervenciones son ágiles, incisivas y provocadoras. No pretende alcanzar conclusiones definitivas, sino, más bien, estimular la reacción de la interlocutora. Al final de la secuencia citada, emergen dos metáforas clave: el laberinto como pérdida y el castillo como refugio. Esta última imagen desencadena la visión del castillo de papeles, representativo de los materiales literarios<sup>20</sup>; al mismo tiempo, su valor como cobijo defensivo pone en marcha otra cadena asociativa: la literatura como refugio frente a lo cotidiano, como ‘isla de Bergai’. Más adelante, el hombre le pregunta de qué se refugiaba cuando empezó a escribir, y la respuesta de la narradora –«Supongo que del frío. O de los bombardeos» (59)– provoca la fusión de ambas líneas asociativas, la del castillo y la del refugio, que se traslada al plano evocado de la guerra.

Si las palabras del hombre de negro favorecen la aparición de imágenes y recuerdos, a veces es el mismo pensamiento el que determina, casi de forma imperceptible, la respuesta del interlocutor. Por ejemplo, cuando la protagonista evoca para sus adentros un episodio sucedido durante su estancia en

19 En esta aserción, se percibe el eco de la poética narrativa de Unamuno, para quien la novela es un medio para bucear en el alma humana y debe apartarse de la lógica. Como testimonia la cita de *Niebla* que encontramos en el paratexto de *El balneario* («Cuando un hombre, dormido e inerte en la cama, sueña algo, ¿qué es lo que más existe: él, como conciencia que sueña, o su sueño?» *EB* 1983: 5), Carmen Martían Gaité fue una gran admiradora del escritor vasco y reconoció su deuda literaria con la novela del 98. Sotelo Vázquez (1995 y 1996) estudia los puntos de convergencia entre la obra de la autora y la de Unamuno [nota a esta edición].

20 En *Retahílas*, los dos personajes dialogantes aparecían reclusos en su ‘castillo de palabras’. Aquí, en cambio, el castillo se levanta entre el hombre y la mujer: sin embargo, la metáfora mantiene su valor de refugio y se relaciona igualmente con la literatura. Merece la pena subrayar la coherencia metafórica que recorre la obra de Carmen Martín Gaité, desde las novelas hasta los textos ensayísticos, como *El cuento de nunca acabar*.

el balneario, llega a la conclusión de que la sensación más angustiosa era la incertidumbre entre sueño y realidad: «Y, por otra parte, estaba segura de no haberla soñado [aquella mirada furtiva], de haberla visto en sus ojos; eso era lo terrible, la ambigüedad. Me perdía en conjeturas inútiles» (52). La palabra ‘ambigüedad’ reaparece en la siguiente intervención del interlocutor, como si él hubiera podido seguir el recorrido mental de la mujer: «La ambigüedad es la clave de la literatura de misterio» (53).

La alternancia entre diálogo y monólogo interior repercute también en la temporalidad de la novela. Como bien se sabe, el pensamiento es bastante más rápido que la palabra; en pocos segundos, nuestra mente puede realizar un gran número de asociaciones. Sin embargo, en la transcripción, las asociaciones se expanden a lo largo de la línea sintagmática del discurso, lo que hace que las pausas monológicas ocupen, a nivel gráfico, un espacio considerable. Si bien la relación entre diálogo y actividad mental resulta verosímil, se genera inevitablemente un desfase temporal entre ambos. Las extensas secuencias de monólogo interior quedan incrustadas entre las distintas intervenciones dialógicas, ralentizando el ritmo narrativo y configurando un ‘tempo lento’. Como consecuencia, las referencias temporales son escasas: sabemos que el desconocido llama por teléfono a las doce y media de la noche y que la hija de la protagonista llega a las cinco de la mañana, pero no se nos ofrece ninguna indicación precisa sobre la duración del diálogo. Por otra parte, el inesperado interlocutor no demuestra tener ninguna prisa: «Ahora ya he comprendido claramente que no tiene prisa [...]. Tenemos mucha noche por delante, un espacio abierto, plagado de posibilidades» (106), dirá la protagonista, constatando con alegría que se ha cumplido una de las principales condiciones del diálogo, es decir, la ausencia de límites temporales<sup>21</sup>.

¿Es realmente el hombre vestido de negro el interlocutor deseado? La respuesta afirmativa parece casi inevitable, pero conviene hacer algunas aclaraciones. Sin duda, su disponibilidad de tiempo y la calidad de sus preguntas, «ligeras y quebradas» (97), lo convierten en el dialogante ideal: gracias a su habilidad, la narradora logra recuperar escenas del pasado que habían quedado sepultadas y recibe constantes estímulos para hablar de sí misma.

El diálogo entre ellos no cae nunca en la superficialidad; hasta las intervenciones aparentemente más banales mantienen un vínculo profundo con el pensamiento y con un complejo entramado de objetos y metáforas, del que forman parte también, por ejemplo, las pastillas que el entrevistador guarda en la cajita dorada<sup>22</sup>. Sin embargo, el diálogo carece de las formas

21 Como observa José Teruel (2004) en un estudio sobre la temporalidad en *El cuarto de atrás*, el diálogo es una forma adecuada para reflejar el ritmo discontinuo de la memoria [nota a esta edición].

22 Ruth El Saffar (1986) observa que, al tomar la misteriosa pastilla, la protagonista acepta traspasar el umbral de lo misterioso, liberando la fantasía y los recuerdos. Desde este punto de vista, el episodio marca un punto de inflexión en la obra de la autora.

coloquiales y de proximidad que caracterizan otros intercambios, como los de Germán y Eulalia. Es significativo, además, que la narradora y su extraño visitante no lleguen nunca a tutearse.

Existen otros aspectos de la comunicación entre los dos personajes que se apartan del modelo ideal. En particular, el hombre no habla nunca de sí mismo; aunque sabe mantener ‘el hilo’ del discurso (y del pensamiento), no se alterna con su interlocutora en el papel de narrador, ni se establece un verdadero intercambio entre ellos. En definitiva, el diálogo es asimétrico, en consonancia con la condición de ‘entrevistador’ con la que se anuncia el visitante.

Más allá de la identidad profesional declarada, se han barajado las más diversas interpretaciones, sin que ninguna permita descartar las demás (Glenn 1983b: 152-153)<sup>23</sup>. Efectivamente, este personaje engloba diversas características: posee una sólida cultura literaria y conoce a fondo la obra de la escritora (entrevistador y crítico literario), utiliza una estrategia discursiva dirigida a estimular las asociaciones mentales de la receptora (analista), posee misteriosas dotes mágicas (el diablo); además, podría ser también el personaje de una novela rosa escrita muchos años antes por la protagonista junto con una amiga suya, y, por tanto, el héroe romántico de sus sueños juveniles<sup>24</sup>. Pero su característica principal es la ambigüedad: no habla nunca de sí mismo, no menciona ningún dato personal que pueda desmascararlo; las únicas informaciones sobre él, nos las brinda Carola, pero no estamos seguros de que sean fiables. En definitiva, el hombre vestido de negro reúne un conjunto de rasgos identitarios, que remiten de forma muy flexible al concepto de Otro (o Tú).

Veremos más adelante las implicaciones metanarrativas del personaje. De momento, es conveniente detallar algunos aspectos de la relación comunicativa entre los dos protagonistas que hasta ahora no han recibido suficiente atención, es decir, los gestos de ambos y su posición recíproca. Las menciones al comportamiento cinésico y proxémico de los personajes son muy abundantes a lo largo de todo el diálogo, como si fueran acotaciones escénicas, y contribuyen a aclarar la relación entre las personas y el espacio.

---

23 Entre otros muchos estudios posteriores, podemos recordar el de Aurora Egido (1994), que establece un paralelo con Mefistófeles. Zanetta (2002), por su parte, lo interpreta en el marco de la crítica feminista jungiana, comprarándolo con el arquetipo del “green-world lover”, es decir, un personaje que favorece una regeneración espiritual (2002: 284). De especial interés es el apunte irónico de la autora en su cuaderno de collages *Visión de Nueva York*, elaborado en 1980 durante su primera estancia en la metrópoli norteamericana y publicado póstumo en 2005. Tras conocer a Todorov en persona, le dedica un *collage* en el que una enorme cucaracha se superpone a su figura y se leen las siguientes palabras, que parecen zanjar las infinitas disquisiciones críticas: «He conocido a Todorov, y me parece, casi seguro, que era el hombre del sombrero negro» (VNY 2005: 171). Para un balance crítico reciente sobre la figura del hombre de negro, véase el ya citado estudio de José Teruel (2018: 39-42) [nota a esta edición].

24 La misma Carmen Martín Gaité se inclina por la interpretación romántica del personaje y de toda la obra. Véase más adelante, «Entrevista a la autora».

Examinemos los datos que, al respecto, se nos ofrecen en los tres capítulos donde aparece el misterioso interlocutor: el segundo, el cuarto y el sexto.

Ya hemos hablado de la momentánea aproximación entre los dos cuerpos en el pasillo; nada más entrar en el cuarto de estar, el hombre se acerca al cuadro titulado «El mundo al revés» y, tras pedir permiso con la mirada, deja el sombrero negro, «de grandes alas» (29), sobre unos folios que se encuentran al lado de la máquina de escribir. Sus gestos son pausados y transmiten seguridad en sí mismo, en contraste con la actitud vacilante de la mujer: «Se ha sentado, sin que yo le invitara a hacerlo, en el rincón de la izquierda del sofá. Yo me he quedado en pie junto a la mesa donde acaba de posar el sombrero» (31). Desde su posición, el hombre extiende las piernas y explora la habitación «con una mezcla de interés, pausa y lejanía» (*ibidem*). De momento, la posición recíproca entre los cuerpos es distante, ‘social’<sup>25</sup>; parece, además que se han invertido los papeles de huésped y dueña de la casa: «—¿Por qué no viene a sentarse? —me pregunta el hombre de negro, señalándome un sitio a su lado en el sofá, como si fuera él el dueño de la casa y yo la visitante» (33).

Desde el principio, el visitante muestra un mayor dominio de sí mismo que la mujer: sus gestos son lentos y precisos, mientras que los de ella, a menudo, expresan un estado de ansiedad. En cuanto la interlocutora se sienta, el hombre se le aproxima para que pueda oír mejor, pero la maniobra provoca un acercamiento que ella considera excesivo: «Yo me incorporo automáticamente y me corro hacia el rincón; habíamos quedado demasiado juntos» (*ibidem*). Asimismo, cuando el desconocido le enciende un cigarrillo, la distancia entre ellos se reduce: «Sopla la brasa, me inclino y nuestras cabezas quedan cerca» (36). Estos gestos tienen una evidente carga erótica, que la mujer intenta gobernar: «Me gustaría no hablar más, atreverme a apoyar la cabeza en su hombro. Me concentro en esta idea que me exalta, pero de inmediato se ve acosada por un ejército de razones encargadas de salvaguardar la normalidad y oponerse al riesgo» (39).

Durante todo el segundo capítulo, el visitante no se mueve del sofá. El comportamiento de ella, en cambio, es más inquieto: se levanta, por ejemplo, para cerrar las contraventanas, y una vez más él la invita a sentarse.

---

25 Ya hemos dicho (cfr. nota n. 8, cap. 3) que la validez del modelo proxémico elaborado por Hall (1959, 1966, 1972) se limita al mundo americano. Sin embargo, los mecanismos que regulan la posición recíproca de los interlocutores no son totalmente distintos para los europeos. Si asumimos las cuatro distancias señaladas por el antropólogo norteamericano como indicadores de cuatro distintas actitudes interpersonales, podemos concebir la ‘distancia social’ como la que se mantiene en las relaciones laborales y en los encuentros ocasionales. Por lo general, la distancia entre los dos protagonistas de *El cuarto de atrás* oscila entre lo ‘social’ y lo ‘personal’, con la frontera marcada por el contacto físico, aunque sea momentáneo, como ocurre en el pasillo o cuando los dos se encuentran sentados en el sofá. Como veremos, a lo largo de la novela hay un progresivo acercamiento, aunque la distancia entre ellos no llega a ser ‘íntima’, salvo en contadas ocasiones: por ejemplo, cuando ella le echa los brazos al cuello, hacia el final de la novela.

Por lo general, los dos personajes permanecen sentados en el sofá, pero sin contacto físico, manteniendo así una relación formal. La posición facilita el intercambio de miradas, pero también les permite desviar la vista cuando lo deseen.

La situación cambia radicalmente en el cuarto capítulo, cuando la protagonista vuelve de la cocina con una bandeja de té: «Lo primero que me llama la atención, al entrar en el cuarto –y me inquieta–, es que el hombre ha cambiado de postura. Está sentado junto a la mesa donde posó el sombrero y no levanta los ojos al sentirme entrar, embebido en la contemplación de algo» (99). Le disgusta que el desconocido haya hurgado entre sus cosas sin permiso y el desconcierto la lleva a cometer una torpeza: «Las manos me tiemblan al depositar la bandeja, la apoyo en falso sobre el paquete de tabaco, los vasos se tumban y se derrama el azucarero. El hombre se acerca para ayudarme y nuestros dedos se rozan» (*ibidem*). Será él quien recoja el azúcar y sirva el té en los vasos, como si fuese el anfitrión; una vez más, sus gestos manifiestan una seguridad que contrasta con la inquietud de ella.

La ansiedad aumenta cuando la escritora descubre las 79 páginas manuscritas apiladas debajo del sombrero negro; una angustia paralizante, que la obliga a permanecer de pie, y de nuevo es él quien la invita a sentarse: «Perdone, pero, ¿piensa seguir de pie?» (105). Después de quedarse un tiempo sentada a su lado en el sofá, la mujer se levanta para ir a buscar un cuaderno y al volver cambia de lugar: «Me siento en el suelo, junto a los papeles desparramados, con una súbita sensación de aislamiento. Hay un silencio» (118). La nueva postura subraya la distancia y el dominio psicológico que él ejerce sobre ella; hay algo infantil en la actitud de la mujer, que permanece sentada en el suelo, y un cierto paternalismo en los gestos de él, quien guía sus dedos con la yema de los suyos para sacarle punta al lapicero (121), la coge por un codo para invitarla nuevamente a sentarse en el sofá y la ayuda a incorporarse (126-127). En la minuciosa descripción de estos gestos de contacto, aflora la zozobra que produce en ella el fugaz contacto físico con el hombre.

Hacia el final del capítulo, el hombre se levanta para cogerle las gafas, que se encuentran sobre la mesa: «–Deje –dice–, yo se las traigo. Cada vez que se acerca usted a esa mesa, vuelve trastornada» (139). Mientras ella se pone las gafas, él la mira «con inusitada dulzura» (141), insinuando un cambio radical en su relación, que parece avanzar hacia una mayor intimidad, e incluso un posible desarrollo amoroso: «Nos estamos mirando a los ojos ya sin paliativos, el corazón se me echa a latir como un caballo desbocado» (*ibidem*)<sup>26</sup>. Pero de repente el sonido del teléfono irrumpe, truncando el curso de los acontecimientos.

---

<sup>26</sup> Otro de los aspectos significativos del libro es la parodia de la novela rosa, que se manifiesta también a nivel lingüístico (véase, a este propósito, Ordóñez 1983: 175-176). De esta

Después de la llamada, ya en el capítulo sexto, la protagonista entra de nuevo en escena con una actitud de incertidumbre, pero una vez traspasado el umbral, adquiere una mayor seguridad: «Me quito las gafas y me pongo a chupar una de sus pastillas, mientras le miro de frente. Ha desaparecido mi zozobra ante sus preguntas, hemos entrado en una fase nueva» (178). Más adelante, la inesperada apertura de la ventana determina una violenta reacción instintiva, digna de una novela de amor: «Ahogo un grito y de un salto salvo la distancia que nos separa y me abrazo a su cuello [...]. Siento su pecho latiendo contra el mío, sus manos sobre mi pelo que el viento alborota [...]. Hundo la cabeza en su hombro, cuánto me voy a acordar luego...» (198-199). El hombre se levanta para recoger el sombrero y los folios esparcidos por el viento, con gestos muy afectuosos: «Ahora se arrodilla en el suelo, aparta su sombrero y se pone a recoger, con toda parsimonia, los folios esparcidos, copiando mis gestos armoniosos del principio de la escena» (200). La narración subraya una vez más la teatralidad de la secuencia, en la que el visitante vuelve a actuar como protagonista principal, dejándola a ella en segundo plano: «Han vuelto a pasar a sus manos las riendas del argumento principal, ahora yo actúo como un mero comparsa» (*ibidem*). El capítulo —el tercero y último en el que aparece el hombre vestido de negro— se concluye con la separación definitiva: el invitado ayuda a la mujer a tumbarse sobre el sofá y la cubre con un chal, volviendo después a sentarse sobre el suelo para leer las hojas manuscritas. Cuando ella se queda dormida, él desaparece.

En definitiva, el análisis del repertorio gestual de los personajes y de su posición recíproca revela un marcado contraste entre los dos interlocutores: mientras que el comportamiento de él expresa seguridad y dominio de la situación, el de ella es titubeante o incluso torpe. Asimismo, se evidencia la tensión entre el deseo amoroso de la mujer y la actitud distante y paternalista de él. Los acercamientos, primero temidos y luego anhelados, no llegan a materializarse en una comunión física, a diferencia de lo que ocurre en *Retahílas*, donde la proximidad entre los dos cuerpos, aun sin connotaciones sexuales, reforzaba la unión anímica derivada del intercambio verbal. Si bien por muchas razones el hombre vestido de negro se perfila como el interlocutor ideal, la escenificación del diálogo deja entrever cierta dosis de frustración, al menos en el plano interpersonal.

En la novela se describe otro intercambio verbal que también culmina con un sentimiento de insatisfacción: la conversación telefónica con Carola. En este tipo de interacción, al no existir contacto visual entre emisor y receptor, los aspectos cinésicos y proxémicos se traducen en discurso a través de

---

manera, la obra se distingue por su polifonía (Bajtín 1979: 218-221), en consonancia con los rasgos propios de la novela postmoderna (Navajas 1987).

pausas, variaciones de tono y otros elementos fónicos<sup>27</sup>. En un principio, la narradora no es más que la ‘activadora de un canal’, puesto que la llamada iba dirigida al hombre de negro; solo más tarde se convertirá en receptora y, a la vez, en emisora de un intercambio dialógico imprevisto. Entre las dos mujeres se establece primero una comunicación fática: «-¿Sigue usted ahí?- pregunta al cabo con voz suplicante» (146). Evidentemente, incluso una conversación con una posible rival puede ser un paliativo contra la soledad. Poco a poco, la conversación se transforma en un verdadero intercambio de historias y de informaciones, intercaladas con los monólogos interiores de la protagonista. En un momento dado, como ya se ha dicho, siente la necesidad de ‘poner en situación’ a la interlocutora, imaginando la habitación en la que esta se encuentra; la desilusión final deriva de la imposibilidad de conocer el contenido de las misteriosas cartas que, según Carola, la mujer había escrito a Alejandro (que parece ser el nombre del hombre de negro).

¿Qué significado puede tener esta larga pausa telefónica? Ante todo, este capítulo añade un elemento más a la puesta en escena paródica de la novela rosa, con la creación de un ‘triángulo’ amoroso<sup>28</sup>. En segundo lugar, gracias a Carola, la protagonista logra obtener información sobre su enigmático huésped, aunque la incertidumbre en torno a la veracidad de sus palabras aumenta la ambigüedad. Por último, desde la perspectiva de los tipos de interacción, se explora aquí una variante del tema del diálogo: la posibilidad de establecer un contacto verbal con una desconocida, que permanece fuera del horizonte perceptivo inmediato. Los únicos indicios sobre su persona y el lugar donde se encuentra son los que la propia Carola proporciona, junto con las variaciones tonales de su voz; la protagonista subraya varias veces las limitaciones sensoriales del intercambio que, sin embargo, funcionan como estímulos para la imaginación y el flujo de pensamientos:

Oigo el auricular al posarse sobre un mueble, y el silencio en torno se hace, de pronto, angustioso, cuando me acuerdo de que el hombre de negro está realmente ahí fuera, a pocos pasos, vamos, supongo que seguirá ahí. Lucho entre el deseo de asomarme a comprobarlo y el miedo a cambiar de postura; se puede haber convertido en cualquier animal espantoso, en un dragón, en el hombre lobo, puede, incluso haberse esfumado (166-167).

---

27 Caprettini (1984: 47-63) estudia los aspectos comunicativos de la llamada telefónica en comparación con la relación epistolar.

28 También la situación triangular es un elemento heredado de la tradición de la novela burguesa sentimental. Desde este punto de vista, Carola sería la ‘rival’, aunque no es posible precisar los términos de la relación que la une al hombre vestido de negro.

Este episodio enriquece el repertorio de las situaciones comunicativas presentes en la obra de Carmen Martín Gaité.

#### 4.5. LA COMUNICACIÓN LITERARIA

En conjunto, *El cuarto de atrás* puede ser considerado como una metáfora de la escritura literaria en cuanto comunicación: desde este punto de vista, la identidad del hombre vestido de negro resulta más fácilmente definible.

Como es bien sabido, en toda obra narrativa puede vislumbrarse la figura del autor, no como un ser histórico, sino como un conjunto de rasgos postulados por la propia obra, es decir, el autor implícito. Del mismo modo, el texto construye el perfil del lector al que idealmente se dirige, es decir, el lector implícito. De esta manera, en el texto literario convergen las dos ramas del circuito comunicativo (emisor-mensaje y mensaje-destinatario) (Segre 1985: 13). Habitualmente, estos dos ‘interlocutores’ se manifiestan a través de una serie de indicios, pero permanecen externos a la historia narrada: en cambio, en *El cuarto de atrás* autor y lector se convierten en protagonistas de la novela. Además, se escenifica otra oposición fundamental: la que existe entre enunciación y enunciado (1985: 15). La primera está representada por la voz que, al narrar, produce el texto literario –es decir, el enunciado– mientras que este último se materializa en los folios manuscritos que se van acumulando bajo el sombrero negro. En definitiva, la obra marca el paso de la ficción a la metaficción (Servodidio y Welles 1983).

La narración se rige enteramente por la voz en primera persona de la protagonista, cuyo nombre empieza por C. y cuyo apellido es Martín Gaité (145), que vive en Madrid, ha residido en Salamanca, ha escrito *El balneario*, *Entre visillos*, *Ritmo lento* y tiene una hija, entre otros rasgos que coinciden con los de la autora real, Carmen Martín Gaité. Sin embargo, se trata de dos figuras distintas: la narradora está integrada en el texto como personaje y representa una estilización de la autora ‘real’, que queda al margen. Esta última se hace visible solo en la nota final<sup>29</sup>: «*Madrid, noviembre 1975-abril 1978*» (211), que subraya la distancia entre el tiempo ficcionalizado de la escritura (una noche) y el tiempo real de la redacción (dos años y medio). De este modo, se establece una clara separación entre la escritora ficticia, protagonista de la novela, y la autora empírica.

Igual que en *Fragmentos de interior*, la figura del escritor se convierte en personaje, pero ya no es un escritor frustrado e incapaz de elegir entre distintos *incipit*: en este caso, la redacción de la obra se materializa dentro de la ‘historia’, aunque la relación entre el acto de escritura y la enunciación es

<sup>29</sup> Como ya se ha dicho en la nota n. 16, cap. 3, Carmen Martín Gaité explota a fondo las potencialidades expresivas de los paratextos de sus obras, en los que ofrece pistas interpretativas y establece varios lazos comunicativos con los lectores (Calvi 2018) [nota a esta edición].

de tipo fantástico. Los folios se acumulan misteriosamente debajo del sombrero negro, como si una mano invisible los estuviera llenando de signos. El ‘producto’ literario, por lo tanto, adquiere una dimensión mágica, ligada a la presencia del extraño interlocutor, pero permanece físicamente en escena incluso después de su desaparición, cuando la protagonista encuentra en el suelo «un montón de folios, grueso y bien ordenado» (206).

En la escena también se encuentran otros objetos vinculados a la creación literaria, como libros, cuadernos y apuntes. Además, el contenido del texto o ‘mensaje’ se descompone en sus elementos constitutivos: imágenes, descripciones, recuerdos, reflexiones, etc. En otras palabras, la novela ofrece un ‘retrato de autor’ con sus fragmentos, es decir, las distintas partículas germinales de la obra en proceso; se trata de un retrato en interiores, enmarcado en el ambiente donde vive y trabaja, un entorno cargado de sugerencias, en el que cada objeto puede desencadenar una sarta de recuerdos: un auténtico ‘escenario acogedor’<sup>30</sup>.

Entre los materiales, se encuentran elementos de obras anteriores, como la habitación de *Ritmo lento*, así como episodios que más tarde formarían parte de *Usos amorosos de la postguerra española*<sup>31</sup>. La materia literaria se presenta como un fluido en continua metamorfosis, del que el texto no es más que una de las posibles manifestaciones. En el macrotexto que conforma la obra de Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás* es como una etapa que está en diálogo con sus escritos previos y anticipa algunas claves de los posteriores<sup>32</sup>.

En cuanto al interlocutor, ya hemos visto que el hombre vestido de negro representa una materialización del lector implícito, aunque su función es aún más compleja. La narración nunca desvela el enigma de su identidad, e incluso llegamos a dudar de su existencia, a pesar de la huella tangible

<sup>30</sup> Una vez más, *El cuento de nunca acabar* ofrece una mina de reflexiones que se pueden aplicar a las más diversas situaciones narrativas. En este fragmento, la autora habla de ‘escenario acogedor’ para referirse a la pequeña habitación que compartía de niña con la hermana: «Pero ella me envidiaba a mí, se sentía sola y encerrada, y desde aquella habitación antigua de la calle Mayor donde acababan de correrse los cortinones, idealizaba nuestro cuartito de camas gemelas, escenario acogedor que hubiera propiciado, con la llegada de la noche, los comentarios que se le atragantaban y que, por otra parte, estaba deseando hacer» (CNA 1985: 159).

<sup>31</sup> Como explica la autora en la Introducción de este ensayo, *El cuarto de atrás* representó una especie de desvío del proyecto originario, surgido cuando la muerte del general Franco y el fin del franquismo le otorgaron una condición de testigo (UAPE 1987: 11-15).

<sup>32</sup> Además de las indicaciones puntuales sobre el proceso de redacción, presentes en varios paratextos de sus obras, la publicación póstuma de los *Cuadernos de todo* (2002) ha puesto en evidencia cómo la autora desarrollaba varios proyectos de forma simultánea. Estos cuadernos, en efecto, representaron para Martín Gaité un espacio de escritura en libertad y una cantera de materiales para distintos proyectos paralelos, como subrayó ella misma en *El cuento de nunca acabar*, y sobre todo en el Prólogo n. 5, titulado «Mis cuadernos de todo». Desde luego, los concibió como pluralidad y no como obra unitaria; el volumen publicado es el resultado de una doble selección, primero, a cargo de Ana María Martín Gaité y, después, de quien escribe, como se explica en la Introducción a la primera edición (Calvi 2002) y en las notas introductorias a cada cuaderno [nota a esta edición].

que deja en la escena, es decir, la cajita dorada: podría haber sido solo un sueño. Esta ambigüedad, propia de lo ‘fantástico’, hace del extraño visitante el emblema del interlocutor ideal, que todo narrador literario inventa a la hora de escribir:

[...] mientras el narrador oral (salvo en algunos casos de viejos borrachos) tiene que atenerse, quieras que no, a las limitaciones que le impone la realidad circundante, el narrador literario las puede quebrar, saltárselas; puede inventar ese interlocutor que no ha aparecido, y, de hecho, es el prodigio más serio que lleva a cabo cuando se pone a escribir: inventar con las palabras que dice, y al mismo golpe, los oídos que tendrían que oírlos (*BI* 1982: 26).

Este ‘interlocutor inventado’, o ‘soñado’, se mueve dentro del relato como un protagonista: llama por teléfono, entra en casa, se sienta, inicia la conversación y, con su sola presencia, condiciona el desarrollo del discurso narrativo. La protagonista es plenamente consciente de ello: «tengo que seguir contándole cuentos, si me callo, se irá» (41). Al carecer de una identidad biográfica específica, el visitante puede encarnar simultáneamente diversas figuras: el crítico literario, el diablo, el analista, el amor, entre otras. Por la misma razón, aunque su papel resulta esencial en la construcción de la historia, el hombre de negro no puede asumir la función de narrador: mientras que en la comunicación cotidiana (y en su reproducción narrativa, como se ve en *Retahílas*) los interlocutores pueden intercambiar sus roles, en la literatura las figuras del emisor y del receptor permanecen fijas (Segre 1985: 15). Así, la relación entre la narradora y su inesperado huésped nunca llega a consolidarse por completo, sino que se mantiene en un estado de esbozo.

Sin embargo, aunque su papel de destinatario le imponga ciertos límites, la presencia escénica del interlocutor soñado facilita el *feedback*: las preguntas, los gestos y las actitudes del hombre vestido de negro resultan determinantes, no solo para que fluyan las imágenes y los recuerdos, sino también para orientar su andadura. Por otra parte, en todo acto comunicativo, hablante, oyente, argumento y contexto están interconectados, unidos por un ‘hilo’ invisible que regula su relación recíproca. Como escribe la autora en *El cuento de nunca acabar*:

¿Acaso el argumento de lo contado es separable del narrador que lo cuenta y del interlocutor –soñado o real– a quien se lo cuenta?  
 ¿Y puede aislarse todo esto de los motivos y de la situación que, a su vez, condicionan tanto la relación entre el que cuenta y el que oye como la forma que va tomando el cuento? (*CNA* 1985: 65).

*El cuarto de atrás*, en su organicidad como obra literaria, ejemplifica este proceso: la narradora, el interlocutor vestido de negro, el argumento de la narración y el escenario –es decir, la casa y la materialidad de los objetos– colaboran en la construcción de la historia, resultando todos ellos elementos indispensables.

Estas reflexiones, aunque no agotan la complejidad de la novela, contribuyen a demostrar la centralidad de este texto dentro de la producción literaria de la autora: en *El cuarto de atrás*, la problemática del diálogo comunicativo, que preocupa a Carmen Martín Gaité desde la etapa de *Entre visillos*, encuentra una formulación plena. El hecho de que los personajes encarnen los dos polos de la comunicación literaria no impide que su relación, sorprendente y misteriosa, funcione, en un plano más general, como una metáfora de la comunicación humana –ya sea interpersonal o literaria– con sus dificultades y enigmas.

PARTE II  
OTROS HILOS



## 5. CAPERUCITA EN MANHATTAN O LA MAGIA DE LA PALABRA

Desde los primeros decenios del siglo XX, la ciudad de New York ha adquirido una dimensión mítica para los ojos europeos: el extraordinario desarrollo vertical, la mezcla de razas y costumbres que la transforman en un microcosmos en continua efervescencia, el mundo frenético de los negocios y la explosiva vida artística la han convertido en un lugar único, proyectado hacia un futuro que ya es presente. No han faltado nunca los detractores, como Federico García Lorca, que en el poema «Nueva York (Oficina y denuncia)» expresa una dura crítica a la deshumanización de la vida urbana: «Yo denunció la conjura / de estas desiertas oficinas / que no radian las agonías, / que borran los programas de la selva» (García Lorca 1987: 205). Sin embargo, ni siquiera la crítica más mordaz ha conseguido borrar la fascinación por la Gran Manzana, que tantas escenas cinematográficas han convertido en un lugar familiar, incluso para los que no la han visitado nunca<sup>1</sup>.

Ver de cerca la isla de Manhattan, corazón de New York, puede ser un sueño incluso para los habitantes de los barrios periféricos como Brooklyn, tal como le sucede a la pequeña protagonista de *Caperucita en Manhattan* (1990), un cuento fantástico con el que Carmen Martín Gaité regresa a la

---

1 Carmen Martín Gaité visitó Nueva York en varias ocasiones, también después de la primera larga estancia del otoño de 1980, inmortalizada en *Visión de Nueva York* (2005), el espléndido cuaderno de *collages* en el que relata, mediante palabras e imágenes, su encuentro con esta ciudad sorprendente. La composición de *Caperucita en Manhattan* se relaciona con otro viaje americano, realizado en 1985, después de la muerte de su hija. Como siempre, la autora nos informa sobre el proceso de redacción en una nota final: «Nueva York, 28 de agosto de 1985. Madrid, 28 de febrero de 1990 (miércoles de ceniza)» (CM 1990: 205); otra mención a «aquel verano horrible» de 1985 se lee en la dedicatoria a Juan Carlos Eguillor (9). No obstante, para entender más claramente la función de la estancia americana de 1985 y el papel del amigo Juan Carlos en la elaboración de la obra, es imprescindible la lectura de la magnífica pieza «El otoño de Poughkeepsie», publicada póstuma con el n. 35 entre los *Cuadernos de todo* (en OC VII 2019: 731-756). A partir de este texto, José Teruel (2006) reconstruye el contexto biográfico de *Caperucita en Manhattan*. Otros datos se encuentran en la nota que el mismo estudioso incluye en OC II 2009: 1525 [nota a esta edición].

narrativa de ficción, después de doce años de silencio<sup>2</sup>. La obra, publicada en la colección «Las Tres Edades» de la editorial Siruela, dirigida a lectores «de ocho a ochenta y ocho años», incluye trece dibujos de la autora. No es solo una historia para niños: las peripecias de Sara, quien, al día siguiente de su décimo cumpleaños, consigue por fin cumplir su deseo de pasear libremente por la anhelada «isla en forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro que se llama Central Park» (CM 1990: 13), simbolizan el triunfo de la libertad sobre el conformismo, combinando fábulas antiguas y mitos modernos. Para el público adulto, el libro ofrece, además, una nueva reflexión sobre el arte de narrar.

### 5.1. LOS CUENTOS DE HADAS: UNA VISIÓN DEL MUNDO Y UN MODELO NARRATIVO

Para los lectores de Carmen Martín Gaité no será difícil reconocer en Sara algunos rasgos comunes a otros personajes de la autora: el amor por los libros y por soñar con los ojos abiertos, el deseo de libertad y la búsqueda de un interlocutor idóneo con quien conversar a gusto. En particular, la pequeña soñadora sigue los pasos de Sorpresa, protagonista del cuento *El pastel del diablo*, deseosa de escapar del reducido ambiente familiar que la rodea y vivir una aventura personal apasionante; asimismo, ambas van desarrollando una vocación por la escritura literaria, lo que las acerca también a la autora<sup>3</sup>. Además, la falta de conformidad de Sara con las expectativas de la familia la acerca a algunos personajes adultos, como David Fuente de *Ritmo lento* o, entre los femeninos, Alina del cuento *Las ataduras*, mientras que sus padres encarnan el conformismo y un orden maniático que esconde una absoluta falta de ideas<sup>4</sup>. Sin embargo, también en esta familia –expo-

2 El periodo 1978-1990, sin embargo, no fue una etapa de inactividad. Este lapso temporal estuvo marcado por la elaboración simultánea de distintas obras, tanto de ensayo (*El cuento de nunca acabar*, *Usos amorosos de la postguerra española*, *Desde la ventana*) como de ficción (*La Reina de las Nieves* y *Nubosidad variable*). Estas últimas, sin embargo, quedaron estancadas tras la muerte de la hija Marta [nota a esta edición].

3 Al final del relato, Sorpresa expresa su intención de poner por escrito sus propias invenciones fantásticas: «¡Escribiré mis cuentos, te pongo por testigo, reina de la noche!» (DRF 1986: 172); Sara también manifiesta una intención análoga: «cuando sea mayor quiero escribir novelas de misterio» (CM 1990: 149). La autoidentificación de la autora con una niña perdida en un bosque se hace evidente en «El otoño de Poughkeepsie», que funciona como una especie de ‘cuento autobiográfico’ en el que Martín Gaité relata su llegada a Nueva York y su posterior estancia en el Vassar Collage de Poughkeepsie, reflexionando sobre la escritura literaria, el tiempo y la narración (Calvi 2012) [nota ampliada para esta edición].

4 Como ya se ha dicho en el § 2.1., la autora ha dedicado a este tema el artículo «La enfermedad del orden» (recogido en BI 1982: 147-152), en el que censura la manía del orden a toda costa y se pronuncia a favor de un comportamiento más equilibrado: «El orden no debe ser nunca algo inerte, porque repugna a su propia condición de medio, de ayuda y acicate» (152). En *Ritmo lento*, la hermana del protagonista encarna el orden falso y convencional, que David no puede aceptar, mientras que, en *Caperucita*, es la madre de Sara quien hace del orden y la limpieza uno de los objetivos de su vida, más que un medio: su existencia está cargada de

nente de la pequeña burguesía americana de ascendencia judía— hay una oveja negra: la anticonformista y estrafularia abuela materna, excantante de *music-hall*, Rebeca Little, con quien la niña sueña poder dialogar sin límite de tiempo<sup>5</sup>.

Como es comprensible, la visión del mundo en que se inspira Sara no proviene de la educación familiar, sino de la influencia de algunas lecturas clave, realizadas gracias a los regalos de uno de los maridos de su abuela, el librero Aurelio Roncali, a quien la pequeña anhela conocer en vano. Robinson Crusoe, Alicia y Caperucita Roja son los personajes que le servirán de referencia cuando finalmente se encuentre sola «en el mar proceloso de Manhattan» (183). De hecho, aunque presentan temáticas y escenarios muy distintos<sup>6</sup>, las tres historias favoritas de Sara tienen un denominador común, a saber, la soledad y la autonomía del héroe:

[...] la aventura principal era la de que fueran por el mundo ellos solos, sin una madre ni un padre que los llevaran cogidos de la mano, haciéndoles advertencias y prohibiéndoles cosas. Por el agua, por el aire, por un bosque, pero ellos solos. Libres. Y naturalmente podían hablar con los animales, eso a Sara le parecía lógico. Y que Alicia cambiara de tamaño, porque a ella en sueños también le pasaba. Y que el señor Robinson viviera en una isla, como la estatua de la Libertad. Todo tenía que ver con la libertad (22-23).

La isla de Robinson, el País de las Maravillas de Alicia y el bosque de Caperucita ofrecen sendos ejemplos de ambientes ‘aislados’ del resto del mundo, en los que se subvierten las leyes naturales: no sorprende, por lo

---

hábitos precisos de los que no puede prescindir, como la visita ritual a la abuela, que comprende una puntual limpieza de la casa. En cambio, la abuela Rebeca Little representa el polo opuesto: en su habitación «se veía un revoltijo de ropas de toda índole, y encima de la gran cama deshecha, había un montón de cartas, fotografías y recortes de prensa esparcidos sin orden ni concierto» (CM 1990: 61-62). Sobre la función narrativa de la pareja orden/caos véase también el § 2.1. de este volumen y el trabajo de Carlos Javier García (2002), que versa sobre el tema del ‘desorden estudiado’ en *El cuarto de atrás* [nota ampliada para esta edición].

<sup>5</sup> Para Carmen Martín Gaité, la falta de acoso temporal es un ingrediente esencial de la comunicación auténtica (ver, por ejemplo, Navajas 1987: 43-58).

<sup>6</sup> Los tres relatos en cuestión representan tres paradigmas distintos de historias para la infancia. El cuento de *Caperucita Roja*, recogido a partir de la tradición oral por los hermanos Grimm, es el que mejor refleja las raíces populares del cuento para niños. Por el contrario, *Alicia en el país de las maravillas* es un *divertissement* literario, en el que el científico Lewis Carroll propone una alternativa fantástica a la visión racionalista del mundo. Finalmente, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe es una novela originalmente dirigida al público adulto, que posteriormente ha sido objeto de numerosas adaptaciones para niños y adolescentes. Se trata de textos muy distantes entre ellos, tanto en el plano de la escritura como en lo que respecta a la relación emisor-receptor. Sobre este tema, véase Bortolussi (1985).

tanto, que en ellos se pueda volar o dialogar con los animales<sup>7</sup>. A través de sus reflexiones sobre estos relatos leídos y releídos, la niña construye una visión del mundo en la que lo fantástico tiene un papel privilegiado, sin que por ello se eclipse lo real. Por otra parte, el comportamiento de Sara no se inspira en la moral ‘ingenua’ propia de los cuentos tradicionales<sup>8</sup>; de hecho, junto a los personajes típicamente infantiles como Alicia o Caperucita se encuentra el más ‘maduro’ Robinson. La niña lee sus historias predilectas con una mirada crítica; encuentra incongruente la maldad del lobo y sin significado la renuncia final de Alicia o de Robinson:

[...] era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie. El final estaba equivocado. También el de Alicia, cuando dice que todo ha sido un sueño [...]. Ni tampoco Robinson debe volver al mundo civilizado, si estaba tan contento en la isla. Lo que menos le gustaba a Sara eran los finales (23).

En sintonía con los gustos de la pequeña protagonista, *Caperucita en Manhattan* utiliza ampliamente el material narrativo de los cuentos infantiles, pero subvirtiéndolo sus reglas constitutivas. El modelo actancial propio de los cuentos está sometido a una acción desmitificadora, lo que da lugar a una parodia del cuento maravilloso tradicional, donde el bien y el mal, la realidad y el sueño están claramente separados. Los ingredientes reales y los fantásticos se mezclan en una madeja inextricable: como observa Sara, es difícil establecer «dónde estaba la raya de separación entre la verdad y la mentira» (162). La transformación más relevante se presenta al final, que permanece abierto y ambiguo: «*Happy end*, pero sin cerrar» (195), como reza el título del último capítulo<sup>9</sup>. Veamos ahora las principales analogías

7 Para Todorov (1970), los cuentos de hadas pertenecen a la categoría de lo ‘maravilloso puro’, que comprende un patrimonio secular de mitos y leyendas, y está caracterizado por la aceptación incondicional por parte de los lectores de los acontecimientos sobrenaturales. Lo ‘extraño’ y lo ‘fantástico’, en cambio, nacen en los límites de la realidad, provocando incertidumbre y desorientación tanto en los personajes como en los lectores.

8 La definición de ‘moral ingenua’ aplicada a la visión cosmológica del pueblo que ha producido el cuento tradicional se debe a Jolles (1980). También hay que tener en cuenta que Sara emprende su aventura al cumplir diez años, una edad en la que las facultades intelectivas de un niño han superado la fase prelógica, puramente perceptiva, lo cual les permite elaborar la lectura en estructuras conceptuales, según explica Piaget (1967). Sobre la recepción del cuento por parte del público infantil, la misma Carmen Martín Gaité escribió puntuales observaciones en *El cuento de nunca acabar*, que, desde este punto de vista, constituye un significativo antecedente de *Caperucita en Manhattan*.

9 La ‘apertura’ del final es precisamente lo que distingue un cuento moderno de los tradicionales, en los que el desarrollo de los acontecimientos se repite con monotonía, y las variantes de mayor relieve se encuentran al comienzo de la historia. Como observa Italo Calvino (1988), gran estudioso de los cuentos tradicionales, las especificidades locales y temporales de cada cuento se encuentran en las secuencias iniciales, en las adversidades de la situación de partida, «mentre lo sviluppo e la soluzione fortunata sono più spesso stereotipe e lontane dall’esperienza vissuta del narratore e del suo pubblico [...]». La polpa *storica* sul nocciolo *morfologico* si

temáticas y estructurales con los cuentos mencionados, así como la manera en que se subvierten sus modelos.

La primera parte de la novela, titulada «Sueños de libertad», comprende cinco capítulos, en los que se presentan los personajes y el mundo donde viven. A través de algunos *flashbacks* sobre la infancia de Sara, emergen la incompreensión familiar y las fantasías de evasión de la niña. En la segunda parte, «La aventura», tiene lugar la peripecia propiamente dicha, que se configura como una versión moderna de Caperucita Roja: Sara, toda vestida de rojo, siguiendo el gusto un poco *kitsch* de la madre, atravesará el bosque (Central Park) para llevar una tarta de fresa a la abuela. No falta el lobo, es decir, Míster Wolf, el Rey de las Tartas, dueño de un gigantesco edificio en forma de tarta: un hombre infinitamente rico pero solo e infeliz, que encontrará a la niña en el bosque. En contra de las expectativas del lector, el lobo no quiere hacer ningún daño, ni a la niña ni a la abuela: solo quiere apoderarse de la receta de una tarta de fresas para recuperar el prestigio de su descomunal pastelería, y, al final, revivirá con la abuela la emoción de un antiguo amor. En lugar de volver a casa, como ocurre en el cuento tradicional, Sara elige la vía de la libertad: la historia se acaba con la imagen de la niña «sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que llevaba a la Libertad» (205).

No se restablece el orden natural –por ejemplo, desvelando que se ha tratado de un sueño, como en la historia de Alicia–, sino que se deja al lector en la ambigüedad. Tampoco hay una clara distinción entre buenos y malos; el maniqueísmo de los cuentos deja paso a una visión más amplia y creativa, en la que lo fantástico no es solo fruto de la fantasía onírica sino ingrediente indispensable de lo cotidiano: «Las gentes que tienen miedo a lo maravilloso deben verse continuamente en callejones sin salida, mister Wolf –le había dicho–. Nada podrá descubrir quien pretenda negar lo inexplicable. La realidad es un pozo de enigmas. Y si no, pregúnteselo a los sabios» (169).

Quien instruye al millonario Lobo sobre los enigmas de la realidad es Miss Lunatic, espíritu de la estatua de la Libertad, que por la noche cruza la isla en forma de jamón vestida de mendiga, empujando un destartalado carro para bebés. La creación de Miss Lunatic es una de las más originales del libro: la anciana Madame Bartholdi –madre del escultor que se inspiró en ella para esculpir la famosa estatua símbolo de la ciudad– reúne algunas de las prerrogativas de los personajes femeninos queridos por los niños: la vieja fea pero buena (como la *Befana* italiana), el Hada Turquina o la moderna Mary Poppins. Su aspecto exterior tiene ciertos toques esperpénticos, templados por un porte señorial y por una *verve* francesa. Pero Miss Lunatic, sobre todo, pertenece a la estirpe de los ‘interlocutores ideales’ con los que

---

direbbe dunque che sia più succosa all’inizio della fiaba e più magra quando più si procede nello sviluppo della narrazione» (1988: 113-114). El propio Calvino escribió una serie de cuentos modernos, basados en materiales narrativos tradicionales, pero reelaborados con una mirada crítica y con humorismo, como *El barón rampante* o *Marcovaldo*.

sueñan los personajes de Carmen Martín Gaité<sup>10</sup>: la dinámica viejecita se entretiene escuchando las penas de los demás y es pródiga en consejos y ánimos para la oscura turba de desheredados que puebla las calles de la ciudad por las noches. Goza del privilegio de la invulnerabilidad, aunque no sea un verdadero Superman disfrazado: sus mágicos poderes se fundamentan en la palabra, junto con algún elixir capaz, por ejemplo, de vencer el miedo.

Desde el punto de vista de la estructura narrativa, Madame Bertholdi desempeña la función de Ayudante mágico, aunque no es fácil definir el papel de los distintos personajes en el mecanismo de la acción. Sara es el Héroe (o Sujeto)<sup>11</sup> de la hazaña y la abuela es el Destinatario, como en los cuentos folklóricos; sin embargo, el Destinador (o Remitente) no es la madre de Sara, que ignora las aventuras de la hija, sino la conciencia de la protagonista, que tiene la iniciativa autónoma de llevar a cabo, en ausencia de la madre, la expedición semanal a Manhattan<sup>12</sup>. La misión, además, tendrá distintos Objetos: el más inmediato (el pretexto) es entregar la tarta a la abuela; a nivel de realización personal, la protagonista se propone visitar Manhattan; en un plano más profundo, el fin último es conquistar la libertad. Miss Lunatic, símbolo de la libertad, es entonces Objeto además de Ayudante. El dulce Lobo no es un Oponente, sino al revés, un Ayudante, al permitir que la niña realice uno de sus sueños, el de atravesar Manhattan a bordo de una lujosa *limousine*; asimismo, es el Sujeto de la misión de conquistar la receta de la tarta de fresas, de la que Sara es Ayudante.

La señora Allen, como todas las personas que ignoran la fascinación de la fantasía, es el verdadero Oponente. Gracias a su ausencia ocasional, la pequeña consigue realizar su hazaña, que se configura desde el principio como transgresión de un 'orden' oprimente. En conjunto, como se ve, el modelo estructural del cuento tradicional<sup>13</sup> está ampliamente modificado. La historia de Sara se ajusta al siguiente esquema:

---

10 El deseo de encontrar un interlocutor se desarrolla en el ser humano desde la más tierna infancia, como subraya la autora en *El cuento de nunca acabar*: «Ya en la primera edad, como algo inherente al prurito mismo de contar, surge de forma inmediata la noción del receptor del cuento, noción que se vive primordialmente como una dolorosa carencia» (CNA 1985: 135). En esta perspectiva, Sara y Miss Lunatic pueden verse como variantes generacionales del mismo personaje femenino, curioso, anticonformista y amante del diálogo no estereotipado [nota ampliada para esta edición].

11 Me baso en las categorías definidas por Propp (1988) y Greimas (1976a).

12 Cuando Sara se entera por sus padres de que la muerte de un tío los alejará de casa, se preocupa inmediatamente por la abuela: «-Pero teníamos que llevarle la tarta a la abuela. ¿Se lo habéis dicho a la abuela?» (80). A Sara no le gustaba la tarta de fresas ni la compañía de la madre, pero la excursión ritual se transforma en una obligación ineludible que la pequeña pretende cumplir también en ausencia de la madre y, por tanto, pasa a ser un pretexto de la acción.

13 En el cuento tradicional de *Caperucita*, las funciones que desempeñan los distintos personajes son fáciles de identificar (Caperucita es el Sujeto de la acción, la madre el Destinador o Remitente, la abuela el Destinatario, el lobo el Oponente y el leñador el Ayudante o Adyuvante) y la acción sigue el esquema establecido por Propp (1988): mandamiento inicial (llevar la cesta

- situación inicial de carencia (imposibilidad de ver Manhattan y falta de libertad);
- transgresión y alejamiento de la familia;
- primera prueba y dificultad (pérdida de Sara en los meandros del metro);
- encuentro con el Ayudante (miss Lunatic);
- primera mejora obtenida (Sara recorre Manhattan);
- segunda prueba (atravesar el bosque) y encuentro con el nuevo Ayudante (Mr. Wolf);
- mejora obtenida y cumplimiento de la misión ‘superficial’ (Sara llega a casa de la abuela a bordo de una *limousine*);
- reconocimiento de la verdadera misión y ‘promesa’ de cumplimiento (vuelo hacia la libertad).

Como se puede observar, el esquema de la acción es más complejo y en parte antitético con respecto al cuento tradicional; por otra parte, el inventario de las funciones narrativas no basta para definir la calidad del relato, que se apoya en otros elementos. En primer lugar, también las otras historias favoritas de Sara proporcionan material narrativo: del cuento de Lewis Carroll deriva, por ejemplo, el motivo del viaje a través del País de las Maravillas, es decir, Manhattan; también el túnel subterráneo que llega hasta la estatua de la libertad evoca el agujero por el que cae Alicia y su vuelo sin fin. También se encuentran algunas referencias explícitas; por ejemplo, cuando Sara está sola en la casa de la abuela se dirige al gato Cloud con estas palabras: «Por lo menos, podías decir algo. Aunque sólo fuera: “¿Cómo encuentras a la Reina?», como le dijo a Alicia el Gato de Cheshire. Pero, claro, tú qué sabrás de Alicia. Te pareces a Rod Taylor, pero en gato. Un gato tonto y mudo. Estoy gastando saliva en balde» (61).

Sara utiliza sus propias lecturas como modelos de referencia, pero con espíritu crítico: reflexiona con Miss Lunatic sobre el diálogo entre Alicia y la Duquesa en torno a una moraleja que parece un jeroglífico (152); pero sabe perfectamente que «lo de menguar de tamaño sólo lo podía conseguir Alicia» (190). El conocimiento de los cuentos maravillosos, por lo tanto, no altera el perfil de la realidad: la irrupción de lo fantástico, como veremos más adelante, depende de otros factores y, además, no se limita a la actividad onírica.

La historia de Robinson Crusoe se hace presente en la configuración espacial del cuento: la aventura de Sara, como la del personaje de Defoe, se desarrolla en una isla; también la estatua de la Libertad se sitúa en una pequeña isla. La isla es una unidad topológica bien definida, un territorio cerrado por una frontera acuática que la separa de la tierra firme, y encarna la forma natural del círculo, figura simbólica y característica de la separación y de la

---

a la abuela); salida del hogar y encuentro con el Oponente; encuentro con el Ayudante; castigo del Oponente; regreso al hogar (Bortolussi 1985: 50).

soledad (Gullón 1980: 28). Al igual que Robinson, Sara se encontrará sola en la isla y deberá aprender a apañárselas, aunque el valor de la insularidad varía entre los dos textos.

El naufragio Crusoe acaba por casualidad en la isla, que posteriormente se transformará en un microcosmos alternativo frente a la sociedad civil; para Sara, en cambio, Manhattan representa la meta de sus deseos. Desde este punto de vista, el cuento refleja el modelo tópico propuesto por Greimas (1976b: 124-147; 1976c: 97 y ss.)<sup>14</sup>: Brooklyn (donde vive Sara) constituye el ‘espacio heterotópico’, externo al proceso de transformación, que se produce en el ‘espacio tópico’, es decir, Manhattan. A su vez, el espacio tópico comprende un espacio de mediación (o ‘paratópico’), el túnel del metro, y el espacio del deseo propiamente dicho (o ‘utópico’), que culmina en la isla que alberga la estatua de la libertad. A esta se llega a través de otro espacio de mediación, la galería secreta de Madame Bartholdi –cuyo acceso está reservado a unos pocos elegidos–, alternativa fantástica al más prosaico túnel del metro, que tanto fascina a Sara por el mero hecho de pasar por debajo de una gran masa de agua: «Pasar a Manhattan por debajo de un río era la prueba más patente de que en aquella isla podía ocurrir de todo» (52-53).

El análisis de la estructura topológica de *Caperucita* completa el esquema funcional señalado anteriormente: la dimensión diegética del texto está estrechamente vinculada a la fenomenología del espacio, a partir de la cual la historia recibe particulares connotaciones. También desde este punto de vista, el cuento presenta una estructura más elaborada con respecto a los modelos de referencia: en el cuento de hadas, las indicaciones espaciales son bastante vagas, y pueden reconducirse a la oposición ‘espacio familiar’ frente a ‘espacio extraño’<sup>15</sup>. Esta mayor complejidad es la que distingue a *Caperucita en Manhattan* de las historias para la infancia escritas por la autora con anterioridad<sup>16</sup>.

No faltan referencias a otros cuentos infantiles, además de los citados. Por ejemplo, cuando Sara ve descender de un automóvil «una larga pierna de mujer rematada por un zapato de cristal primoroso» (103), le pregunta

---

14 Este esquema permite atribuir un valor semántico a los espacios, a partir de la etapa narrativa que en ellos se produce. La fenomenología del espacio, además, puede combinarse con algunas estructuras figurativas elementales, como los cuatro elementos constitutivos de la naturaleza, o arquetipos cosmológicos (Marchese 1983: 121). En el caso de *Caperucita*, la relación agua/tierra ocupa un lugar privilegiado: la insularidad está estrechamente unida a la masa acuática circundante.

15 El mismo modelo greimasiano al que me estoy refiriendo está dirigido a integrar tal oposición, típica del cuento infantil, pero insuficiente para explicar las modalidades del más complejo cuento de carácter realístico (Marchese 1983: 121).

16 *El castillo de las tres murallas* y *El pastel del diablo* presentan numerosas analogías con las novelas de la autora (búsqueda de interlocutor, importancia de la fantasía y de la libertad), pero respetan las convenciones del cuento maravilloso, sobre todo por lo que se refiere a la colocación espaciotemporal, que se mantiene vaga y remota. Faltan ingredientes reales como la descripción del ambiente y la acción sigue un esquema bastante lineal.

a Miss Lunatic si puede tratarse de la Cenicienta. En este caso, la ingenua pregunta de la niña produce un efecto de comicidad: no se trata de un personaje de magia, sino de Kathleen Turner. Por su parte, el Dulce Lobo, en su ansia de no perder la supremacía en el mundo de la pastelería, recuerda a la madrina de Blancanieves, que le pregunta cada día a su espejo si sigue siendo ‘la más bella del reino’.

## 5.2. UN MITO MODERNO: EL CINE

Como se ha visto, *Caperucita en Manhattan* es una historia que utiliza algunos materiales narrativos procedentes de los cuentos infantiles, pero se aleja de ellos decididamente, gracias a una estructura diversificada y en parte antinómica con respecto a los prototipos. El efecto paródico está acentuado por el acercamiento entre las fábulas antiguas y un mito moderno, el del cine, un tema que ya había aparecido en algunas novelas de la autora<sup>17</sup>, y que aquí conduce a una serie de reflexiones sobre el modo de narrar.

En primer lugar, el mundo del espectáculo aparece reflejado en la figura de la abuela Rebeca, que había sido cantante con el seudónimo de Gloria Star. Poco después de la fugaz aparición de Kathleen Turner, ya comentada, Sara y su acompañante, vestida con andrajos, deciden entrar en un lujoso local para protegerse del frío y conversar en paz. En el bar se está rodando una película, y Madame Bartholdi se adelanta afirmando ser, junto con la niña, la protagonista principal: «sin ella y yo, no hay argumento, no hay historia, ¿entiende? Nos la venimos a contar aquí, la historia» (131). El fragmento tiene un evidente valor metanarrativo: la reflexión sobre un ficticio papel cinematográfico responde a la función desempeñada por los dos personajes en el cuento. Mediante el procedimiento de la *mise en abîme*<sup>18</sup>, se produce una curiosa interferencia entre literatura y cine, puesto que Sara y Miss Lunatic acaban realmente formando parte de la película. En efecto, cuando

<sup>17</sup> En particular, el personaje de Gloria en *Fragmentos de interior* pertenece al mundo del cine; varias referencias a los mitos del celuloide se encuentran también en *El cuarto de atrás*. Además, en el ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*, la autora analiza la influencia del cine en el imaginario juvenil en la España de los años 40 (cfr. nota n. 14, cap. 4). También se acercó al cine como guionista de la película de Angelino Fons *Emilia... parada y fonda* (1976) y de series de televisión, como *Santa Teresa* (1982) y *Celia* (1993) (cfr. nota n. 10, cap. 9) [nota ampliada para esta edición].

<sup>18</sup> El procedimiento de la *mise en abîme*, muy empleado tanto en la literatura como en el cine, consiste en insertar dentro de una historia otro relato que guarda una relación de semejanza con el relato principal. Este recurso tiene una evidente función metanarrativa, al poner de manifiesto la estructura formal de la obra (Tomassini 1990: 88). Como se ha destacado repetidas veces, ya desde los estudios recogidos en Servodidio y Welles (1983), el carácter metanarrativo es una constante en la narrativa de Carmen Martín Gaité, estrechamente vinculado también a la intertextualidad (Vilanova Andreu 1994; Cruz-Cámara 2008). En particular, sobre el empleo de la *mise en abîme*, se puede consultar el análisis de *Lo raro es vivir* (1998) realizado por Nuria Cruz-Cámara (1997-1998) [nota ampliada para esta edición].

el director se da cuenta de la inesperada aparición de la niña vestida de rojo y de la vieja mendiga, se entusiasma y decide grabarlas a escondidas:

¡Justo lo que yo buscaba, lo que hacía falta para darle contraste al ambiente, el toque exótico...! ¡Madre mía, cómo son! Y la niña con ese vestido de punto tan *kitsch*, y ese impermeable... [...]. ¡Si parecen inventadas por Fellini...! Que las siga la cámara disimuladamente, fingiendo que es una panorámica, y que Charlie procure captar fragmentos de lo que digan... Luego, en el montaje, ya veremos lo que se puede aprovechar... [...]. Que se sientan relajadas, y hablen con toda naturalidad (133-134).

Durante un tiempo, Miss Lunatic y Sara conversan tranquilamente, «ajenas a la cámara que las enfocaba» (136). La situación reproduce en el interior del cuento la condición privilegiada del lector, destinatario de toda obra literaria, que puede seguir sin ser visto el desarrollo de los acontecimientos<sup>19</sup>. Pero esta ‘película en la historia’ termina bruscamente, cuando Miss Lunatic y Sara se dan cuenta del engaño y se marchan indignadas. La moraleja del cuento está clara: el que narra debe dejar que los personajes hablen y puede observarlos en silencio, pero respetando su autonomía. La intromisión del director, en cambio, se ha realizado de manera furtiva e indiscreta.

Más adelante, después del encuentro entre Sara y Mr. Wolf, hallamos otra referencia al director de cine, míster Clinton: «El Rey de las Tartas y Sara Allen, vistos de espaldas y cogidos de la mano, a medida que iban alejándose, formaban una llamativa y peculiar pareja. Como para encender la envidia de míster Clinton. Hay que reconocerlo» (172). Con estas palabras, el autor implícito destaca la calidad visual de los personajes, sugiriendo la potencialidad cinematográfica de la historia. Por otra parte, el lazo entre escritura y artes visuales se reafirma por la presencia en el libro de los dibujos de la autora, que ponen el colofón a cada uno de los trece capítulos, ilustrando las principales secuencias del cuento. También Sara considera el dibujo y la escritura como actividades paralelas: «las letras y los dibujos eran hermanos de padre y madre: el padre el lápiz afilado y la madre la imaginación» (32)<sup>20</sup>.

19 Este rasgo también es recurrente en Carmen Martín Gaité: en *Entre visillos*, por ejemplo, la ventana con cortinas permite observar al mundo desde un refugio íntimo; asimismo, David Fuente, en *Ritmo lento*, subraya, a menudo, su condición de espectador. En *El cuento de nunca acabar*, además, se encuentran numerosas reflexiones sobre la condición de observador privilegiado que le corresponde al lector (cfr. CNA 1985: 73).

20 Los dibujos de este libro están pensados para un público infantil; sin embargo, el gusto de Carmen Martín Gaité por la imagen y la intermedialidad (Rajewski 2005) se manifiesta claramente en la práctica del *collage*, desarrollada a lo largo de toda su vida y, en particular, en el cuaderno *Visión de Nueva York*, del cual en la nota n. 1 de este capítulo se ha destacado la vinculación con *Caperucita en Manhattan* [nota a esta edición].

El paréntesis cinematográfico, aun siendo un episodio marginal para el desarrollo de la trama, enriquece la reflexión sobre los modos de contar que Carmen Martín Gaité mantiene desde hace tiempo a través de su propia obra literaria y ensayística<sup>21</sup>. Además, el juego que se viene a crear entre las distintas perspectivas sobre la escena –de las protagonistas, del director de cine, del narrador– confirma la intención crítica y sutilmente paródica del texto.

En cuanto a la relación con el núcleo esencial de la historia, el episodio resulta interesante por el detalle del dinero con el que Sara paga las consumiciones del bar. La niña posee setenta y cinco dólares, regalo de su abuela –la mitad exacta de sus ganancias en el bingo– recibido la semana anterior, junto con la advertencia de no decírselo a nadie, ya que ese pequeño capital, había dicho la abuela, «En algún momento te puede hacer falta» (69). Así sucede, y Sara invierte una buena parte de su tesoro para salir con la cabeza bien alta del exquisito local. El dinero de Sara actúa como instrumento para superar una prueba, no tanto por su valor económico, sino como afirmación de autonomía, ya que le permite rechazar la invitación del impertinente director. Es un bien efímero –la abuela le había aconsejado gastarlo lo más rápidamente posible, evitando un inútil atesoramiento–, en contraposición al regalo de Miss Lunatic: una moneda de cobre sin ningún valor económico, pero llave de entrada a tesoros más duraderos. Como sucede en muchas fábulas, el binomio riqueza/miseria recorre las páginas de la narración: a la descarada opulencia de Mr. Wolf se opone la ‘miseria’ de Miss Lunatic, que esconde la verdadera riqueza<sup>22</sup>.

### 5.3. NEW YORK: REALIDAD Y LEYENDA

Como ya se ha dicho, desde el punto de vista funcional, la isla de Manhattan representa el ‘espacio utópico’ del cuento, y se diferencia semióticamente de la isla desierta descrita por Defoe, a la que Robinson Crusoe llega por casualidad. Pero la diferencia no es solo de tipo semiótico: la de Robinson responde al arquetipo de la isla deshabitada y salvaje, mientras que Manhattan es su antítesis, y encarna la quintaesencia del mundo ‘civilizado’.

Para Sara, la visión de Manhattan está inicialmente asimilada al mundo de los cuentos; cuando es todavía muy pequeña, reelabora la información de la que dispone en términos fantásticos:

<sup>21</sup> No estará de más recordar que *El cuento de nunca acabar* tiene como subtítulo *Apuntes sobre la narración, el amor y la mentira* y es la obra en la que la autora expone su enfoque comunicativo de la narración. Las obras de ficción también poseen un carácter metanarrativo, que alcanza su máxima complejidad en *El cuarto de atrás*.

<sup>22</sup> En los cuentos folklóricos, sin embargo, la riqueza material se ve, a menudo, como recompensa para el héroe (Calvino 1988: 115-117).

Y como en los años en que un niño aprende a leer y a soñar es cuando lo desconocido se rodea más de magia, a Sara el barrio de Morningside le parecía entonces mucho más distante e irreal, la catedral de San Juan el Divino un castillo encantado, y aquella casa de Manhattan desde cuyas ventanas se divisaba un parque alargado y solitario, una casa de novela (28).

También la librería de Aurelio Roncali, Books Kingdom o Reino de los libros, se le antoja un lugar fabuloso, «lleno de escaleras, de recodos y de casas enanas, escondidas entre estantes de colores» (25-26). Un día, Sara recibe un regalo del viejo librero: un plano de Manhattan. Desde este momento, toma conciencia de la insularidad del lugar, y observa, con involuntaria comicidad, que tiene «forma de jamón» (23); estudia el plano de las calles con el mismo entusiasmo con el que se apasiona por las historias de los héroes infantiles: ver de cerca Manhattan se convierte en una auténtica obsesión. Por otra parte, Sara no es la única habitante de Brooklyn que sueña con aventuras extraordinarias. Por ejemplo, Edith, la hija de Peter —el conductor de Mr. Wolf que lleva de paseo a Sara en la *limousine*— comparte los mismos sueños: «A Edith le fascinaba Manhattan, porque ellos vivían en Brooklyn, y siempre le estaba pidiendo: “Anda, papá, guapo, llévame a Manhattan, que es allí donde pasan todas las aventuras”» (183).

La visita semanal a la abuela, con su largo recorrido en metro, no admite itinerarios alternativos o visitas a la ciudad. Sin embargo, la situación de carencia se ve compensada por la fantasía onírica, que le permite a Sara efectuar excursiones fantásticas por las calles y los parques, volando por encima de los rascacielos o nadando en el río, para terminar siempre posándose sobre la estatua de la libertad. Por otra parte, estos viajes imaginarios se basan en la geografía real, puesto que Sara lee y relee el mapa y aprende de memoria los nombres de las calles y las líneas de transporte público, adquiriendo útiles nociones que le permitirán no perderse en el caos metropolitano: «Había llegado a conocerlas como las rayas marcadas en la palma de su mano y estaba segura de poder orientarse de maravilla por la isla de sus sueños» (41). Son dos los polos entre los cuales se desarrolla, topográficamente, el espacio del deseo: en el extremo norte, la casa de la abuela, que Sara señala en el plano con una estrella plateada, y en el sur el islote de la estatua de la libertad, identificada con una estrella dorada.

En conjunto, la descripción del espacio utópico de la historia mezcla ingredientes reales y fantásticos. A las percepciones de Sara se unen los comentarios extradiegéticos del narrador: en ambos casos, estamos lejos de la topología mítica de los cuentos maravillosos. La Nueva York que hace de telón de fondo de las vivencias es, ante todo, una ciudad real, con sus edificios, su precisa topografía y el laberinto subterráneo de su metro; muestra, además, una cara oscura y deshumanizada: «la gente que viaja en el metro

de Nueva York lleva siempre los ojos puestos en el vacío, como si fueran pájaros disecados» (42). Para quien vive y trabaja allí, como por ejemplo Peter, el conductor de Mr. Wolf, Manhattan no es el país de los sueños sino «un vertedero donde gusanean los miles de ángeles caídos del reino de la ilusión, de las nubes del sueño» (181).

Nueva York es, asimismo, un mundo gobernado por la ley del contraste: se pasa del solitario Morningside Park, abandonado por el miedo al vampiro del Bronx, a las calles del centro, rutilantes de luces y de colores en un clima prenavideño:

La niña levantó los ojos hacia el cielo, hacia los remates de los altísimos edificios coronados por jardines frondosos, balaustradas y estatuas, surcadas de anuncios luminosos que se sucedían sin cesar: letras y dibujos persiguiéndose de forma vertiginosa, enredándose unos con otros, desapareciendo o alternándose en un derroche de fantasía (124).

A la Gran Manzana de *Caperucita*, sin embargo, no le falta un ingrediente fantástico y surrealista: el gigantesco edificio con forma de tarta, cuartel general de la empresa de dulces de Mr. Wolf, castillo encantado al gusto de Hollywood, aún más espectacular por sus efectos luminosos. Esta visión introduce un elemento insólito frente a la tradicional oleografía de la ciudad, al proponer una representación caricaturesca de la potencia económica estadounidense. Naturalmente, la falsa magia de la tarta colosal queda desmascarada por lo auténticamente maravilloso que caracteriza la aventura de Sara, gracias a sus sorprendentes encuentros epifánicos. La niña, por otra parte, no se siente atraída por el aspecto monumental y vertical de la ciudad, sino por su dimensión horizontal: observa la muchedumbre heterogénea que puebla las calles, mira los escaparates de las tiendas y se convence de que en Manhattan pueden suceder las cosas más increíbles.

#### 5.4. EL PODER MÁGICO DE LA PALABRA, MIRANFÚ

La figura de Miss Lunatic corresponde, desde el punto de vista del esquema actancial, a la función de Ayudante. En términos más propios del universo literario de Carmen Martín Gaité, la extraña viejecita encarna el interlocutor soñado, el destinatario de los miles de historias que una persona querría comunicar. A propósito de las historias infantiles, escribe la propia autora:

Pero existe otro elemento fundamental que impide la concomitancia entre los personajes de ficción y los seres humildes de la vida [...]. Y es que los héroes del cuento infantil siempre acaban

encontrando eco y audiencia en alguien que providencialmente surge en el momento más oportuno, dentro del relato mismo [...]. Y automáticamente el interlocutor adquiere una dimensión mágica, cobra entidad e influencia, se carga de grandeza en su silencio expectante (CNA 1985: 106-107).

Las novelas de Carmen Martín Gaité denuncian la imposibilidad de encontrar al interlocutor ideal; muchos personajes –como Natalia en *Entre visillos* o David Fuente en *Ritmo lento*– experimentan un angustioso fracaso comunicativo. Sara, en cambio, tiene la suerte de vivir con extraordinaria intensidad el encuentro providencial con su interlocutora ideal: más que en la mención explícita a los cuentos de hadas, es en este elemento donde se fragua la auténtica dimensión fantástica del relato.

Antes del inopinado encuentro con Madame Bartholdi, Sara había intentado en vano hallar a alguien dispuesto a escucharla y a contarle historias interesantes. La madre siempre le responde de forma expeditiva y sin satisfacer jamás su curiosidad, mientras que las veloces visitas a la abuela no le permiten largas conversaciones. Con la familia, la pequeña termina adoptando la táctica del silencio, al haber comprendido que «los sueños sólo se pueden cultivar a oscuras y en secreto» (36).

En su soledad, Sara aprende de modo espontáneo el arte de la creación verbal: se entretiene asociando libremente vocales y consonantes, para luego repetir las misteriosas concatenaciones de sonidos que derivan de ellas y que denomina *farfanías*:

Estas palabras que nacían sin quererlo ella misma, como flores silvestres que no hay que regar, eran las que más le gustaban, las que le daban más felicidad, porque sólo las entendía ella. Las repetía muchas veces, entre dientes, para ver cómo sonaban, y las llamaba «farfanías». Casi siempre le hacían reír (32).

Naturalmente, la niña no tiene a nadie con quien compartir el lenguaje mágico de las *farfanías*, y solo puede cultivarlo en secreto. Algunas de estas creaciones verbales son tan efímeras que «se evaporaban en seguida, como el humo de un cigarrillo» (34); otras, en cambio, quedan archivadas en su memoria, hasta adquirir un significado particular, como en el caso de *miranfú*, que expresa la certeza de una sorpresa cercana. Precisamente esta palabra, que la niña pronuncia en los momentos decisivos, servirá como llave de entrada al mundo de los sueños de libertad: al igual que la pequeña moneda de cobre regalada por Miss Lunatic, la *farfanía* se transforma en un instrumento mágico que garantiza la comunicación con los otros mundos. En otras palabras, esta creación verbal pertenece a la categoría de lo fantástico que Todorov (1970) define ‘maravilloso instrumental’: al final del cuento,

Sara utiliza la moneda para abrir la puerta del pasadizo secreto de Madame Bartholdi, y pronunciando *miranfú* emprende el maravilloso vuelo hacia la libertad. La misma Miss Lunatic la había instruido sobre la necesidad de recitar una palabra mágica en el momento oportuno: «Dices una palabra que te guste mucho, echas las dos manos por delante, como cuando te tiras a una piscina, y tú no tienes que hacer nada más» (155).

Como se ve, las indicaciones de Madame Bartholdi no mencionan ningún abracadabra preestablecido; al contrario, la interlocutora tiene la libertad de elegir el vocablo prodigioso: cualquier palabra, siempre que se pronuncie con convicción («una palabra que te guste mucho»), puede estar investida de las cualidades de un talismán. El valor mágico de las palabras no es puramente instrumental, sino que surge de la potencialidad expresiva y comunicativa del habla humana. También la aparición de Miss Lunatic es mágica, sobre todo, por su disponibilidad para escuchar la historia de Sara («Nunca he encontrado un quehacer más importante que el de escuchar historias» 125). Por su parte, la extravagante Madame Bartholdi, sintiéndose de repente mayor («¡Qué vieja soy! –pensó –¡Cómo me gustaría descargar mis fardos más secretos en alguien más joven, digno de heredarlos!» 119), desearía pasar el testigo a una persona más joven, y encuentra en Sara al receptor ideal de un secreto celosamente guardado hasta el providencial encuentro.

Mágico es, entonces, el diálogo auténtico que se instaura entre ambos personajes. Se trata de una corriente comunicativa que surge de improviso, tendiendo un puente entre la juventud y la vejez, entre el pasado y el presente, entre la realidad y el sueño: todo ello gracias a la palabra, naturalmente.

## 5.5. CONCLUSIONES

En conjunto, como hemos visto, *Caperucita en Manhattan* ofrece una mezcla narrativa original: el paralelismo con los cuentos tradicionales, evidente ya en el título, se desarrolla mediante la combinación entre distintos modelos procedentes de la cuentística tradicional. De ello deriva un relato muy complejo, que comparte con la novela realista una visión del mundo más articulada que la del cuento, como lo demuestra la sugestiva ambigüedad del final. La estructura paródica de la historia, en la que el lobo ‘malvado’ se revela bueno y simpático, muestra una intención crítica frente al maniqueísmo propio de la literatura infantil. Entre los elementos que confieren una destacada singularidad al texto, resalta la figura de Miss Lunatic, un complejo personaje emparentado con las protagonistas de otras novelas de la autora, y proyectado, a la vez, hacia un universo fantástico. Igualmente peculiar es el contraste entre lo viejo y lo nuevo: al universo misterioso y

remoto de las historias maravillosas se contraponen el mundo actual, representado por la dinámica y variopinta Manhattan de nuestros días.

La relación entre Sara y Miss Lunatic, basada en la magia del diálogo auténtico, se integra en la continuidad con la obra narrativa de la autora, que se centra en el problema comunicativo. En comparación con las novelas anteriores, *Caperucita* presenta interesantes novedades, especialmente en lo que respecta al insólito escenario americano y a la importancia concedida al motivo de la aventura. Carmen Martín Gaité compone un texto singular, que media entre sus múltiples experiencias narrativas, tanto para adultos como para la infancia<sup>23</sup>. Se trata de un cuento fantástico con ingredientes realistas, en el que el límite inestable entre la realidad y la fantasía puede ser rebasado gracias a la palabra.

---

23 Por lo general, la recepción del cuento maravilloso por parte de los adultos requiere una cooperación activa, mientras que para un niño es más fácil aceptar las propiedades inverosímiles de los mundos posibles (Pisanty 1993: 41-45). En *Caperucita en Manhattan*, sin embargo, la multiplicidad de lecturas y la complejidad de los personajes aumentan el interés para el público adulto.

## 6. EL LENGUAJE VARIABLE DE CARMEN MARTÍN GAITE: NUBOSIDAD VARIABLE

El problema de la relación entre lengua literaria y lengua común se encuentra en el centro de un encendido debate entre quienes, como Jakobson, sostienen la posibilidad de integrar la poética en el ámbito de la lingüística, y los que defienden la independencia de la primera respecto a la segunda. Incluso hay quienes interpretan esta independencia en términos de autonomía, es decir, como la existencia de reglas específicas para cada uno de los dos ámbitos. Por tanto, algunos lingüistas como Lázaro Carreter (1980) prefieren renunciar a una definición universal del lenguaje artístico para concentrarse en el estudio de poéticas particulares de un autor en especial o de una época.

Aparte de la controversia teórica, es innegable que entre lengua literaria y lengua común existe una tupida red de trasvases e influjos recíprocos. Aunque la lingüística prefiera hoy trabajar con fuentes no literarias, sobre todo para el análisis de la lengua hablada (Cortés Rodríguez 1995), estos materiales representan desde siempre un observatorio privilegiado para valorar las transformaciones y las oscilaciones de una lengua a lo largo del tiempo<sup>1</sup>.

En la novela española de la Transición en adelante –caracterizada por una gran variedad temática y estilística<sup>2</sup>–, se observan varios fenómenos

---

1 Además de los trabajos citados en la nota n. 1, cap. 1, podemos recordar, por ejemplo, el estudio de Hernando Cuadrado (1988) sobre *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio [nota a esta edición].

2 Entre otros estudios de conjunto sobre la producción narrativa a partir de 1975, podemos mencionar Alonso (1983), Asís (1992), Scorpioni Coggiola (1995) y el número monográfico de la revista «Ínsula», titulado *El espejo fragmentado* (VV. AA. 1996). Un balance crítico más reciente se encuentra en Lozano Mijares (2007), Bou y Pittarello (2009) y Ródenas de Moya e Ibáñez Fanés (2023), entre otros. Navajas (2016) ofrece una nueva edición del volumen publicado en 1987, visto desde la perspectiva del siglo XXI. Este autor subraya, como elementos clave, la ruptura de la norma canónica, la relación antijerárquica entre autor y lector, la disolución de las opciones utópicas y la diversificación de las referencias teóricas, aspectos todos

lingüísticos innovadores, relacionados con distintas transformaciones sociales y culturales, que reflejan algunos de los cambios ocurridos en la lengua común. Entre otros aspectos, se destaca el uso de palabras malsonantes y expresiones jergales –generalmente ausentes en las novelas de los años cincuenta (Hernando Cuadrado 1988)–, con especial referencia al lenguaje juvenil, una variedad peculiar de esta época (Rodríguez González 1989a; Banfi y Sobrero 1992); la presencia de neologismos y tecnicismos procedentes de los lenguajes de especialidad; el empleo de anglicismos; la prominencia de ciertas palabras representativas del periodo y de algunos campos semánticos privilegiados, como el del erotismo (Altisent 1989); y la adecuación a las variaciones pragmáticas, como en el caso de las formas de tratamiento. En conjunto, el lenguaje literario de la Transición resulta más cercano a la lengua común, si lo comparamos con la fase del experimentalismo, dominada por la reelaboración lingüística en todos los niveles –dislocaciones sintácticas, creación de palabras, transcripción de sonidos insólitos, eliminación de la puntuación, etc.–, que había creado un divorcio con el lector.

#### 6.1. CARMEN MARTÍN GAITE Y EL LENGUAJE

Antes de analizar la novela *Nubosidad variable* (1992), en la que se observan muchas de las transformaciones lingüísticas propias de la novela actual, conviene tener en cuenta que, en Carmen Martín Gaité, el interés por el lenguaje es un elemento constante. En su atención por la palabra, podemos divisar tres líneas principales: la palabra como instrumento comunicativo, utilizada en el diálogo entre los personajes, o entre autor y lector; la palabra como expresión del pensamiento, que se materializa en una peculiar modalidad de monólogo interior y en la creatividad verbal de los personajes; y la palabra en su dimensión social, como se ve, sobre todo, en la producción ensayística.

Con respecto al primer punto, la autora comparte con los escritores de su generación una consumada habilidad para captar el habla, con especial atención a los registros coloquiales de los hablantes cultos, que caracterizan el flujo discursivo de buena parte de su obra. La mimesis de la oralidad se fundamenta en su maestría para reproducir no solo los rasgos léxicos sino también los giros sintácticos de la oralidad, así como los aspectos pragmáticos de la interacción, aunque el mimetismo no es absoluto. La elaboración literaria, por ejemplo, marca la distancia entre la conversación, entendida como intercambio sometido a las normas sociales y a las rutinas discursivas,

---

ellos muy evidentes también en la narrativa de Martín Gaité, sobre todo a partir de *Retahílas* (Navajas 2016: 11-26) [nota ampliada para esta edición].

y el diálogo auténtico, en el que la creatividad y la libertad expresiva del hablante son mayores.

Para Martín Gaité, lo más importante en el diálogo es la orientación hacia el interlocutor, que se expresa mediante las normales estrategias discursivas de implicación –tales como imperativos sensoriales, imperativos de carácter conceptual, preguntas retóricas, etc.– (Vigara Tauste 1980: 60-65), y todo instrumento capaz de poner la esfera del yo en contacto con la del tú. Obsérvese el siguiente ejemplo tomado de *Retahílas*: «Tú, en cambio, me producías una especie de inquietud, me perturbabas, hacía poco que te habías ido al extranjero y luego oí que te habías casado, recordaba perfectamente tus manos y tu voz, algunas conversaciones que habíais tenido papá y tú» (*RH* 1979: 49). La abundancia de formas verbales, pronombres personales y posesivos referidos a la segunda persona está encaminada a involucrar directamente al receptor, apelando a una trama de sucesos que se entrecruzan en los respectivos recuerdos. En el plano de la organización discursiva, el fragmento citado refleja la segmentación típica del discurso oral, que suele estar ‘parcelado’, es decir, subdividido en numerosas porciones dotadas de configuración melódica propia. Este concepto de sintaxis ‘parcelada’ (Narbona Jiménez 1995: 31-42) supera la noción reductiva de fragmentariedad, comúnmente aplicada al discurso oral, y está en sintonía con las reiteradas reflexiones de la autora sobre el diálogo.

Acerca de la relación entre palabra y pensamiento, el aspecto más relevante desde el punto de vista lingüístico es la mezcla de distintos estilos y registros, que es un rasgo propio de la escritura de Carmen Martín Gaité, como resultado del fluir constante de pensamientos y recuerdos. La modalidad del monólogo interior es la preferida por la autora, con un tono que está muy cerca del discurso oral de una persona culta: esta variedad discursiva no excluye la incoherencia y la ambigüedad referencial, el juego y la invención verbal, y, ni siquiera, el empleo de los registros más elevados; evita la ruptura del hilo lógico e incluye materiales lingüísticos de las más diversas procedencias (voces coloquiales, sectoriales, extranjerismos, etc.), con exclusión de los registros subestándar, reservados a las intervenciones dialógicas de algunos personajes de las clases populares o, como veremos, de ambientes juveniles. Por lo general, los protagonistas son hablantes cultos y la naturalidad con la que combinan los registros elevados y los coloquiales es coherente con su pasión por la lectura y la creatividad verbal.

En cuanto a la palabra como fenómeno social, en los ensayos de Carmen Martín Gaité la atención por el lenguaje se convierte en una labor científica. En los ensayos *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972) y *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), en particular, las notaciones de carácter lingüístico proporcionan un válido soporte para el estudio sociohistórico. El primer trabajo se abre con algunas reflexiones sobre la etimología y los usos del término ‘cortejo’, y prosigue con un capítulo entero dedicado al examen

de las más vistosas innovaciones léxicas de la época, en el ámbito semántico de los usos amorosos: desde la transformación adjetival de ‘mono’ (de ‘primate’ a ‘gracioso, bonito’) hasta el nacimiento de neologismos como ‘majo’ (UADE 1987: 275-307). En el ensayo sobre las costumbres amorosas de la postguerra, las reflexiones metalingüísticas se encuentran diseminadas por toda la obra y subrayan, entre otros aspectos, la preponderancia de un lenguaje estereotipado y evasivo en los consultorios sentimentales, las metáforas bélicas dominantes en el discurso franquista («Que el niño perciba que la vida es milicia, o sea, disciplina, sacrificio, lucha y austeridad», UAPE 1987: 21) y las expresiones proverbiales sintomáticas de las costumbres sociales («Entre santa y santo, pared de cal y canto», 31). Asimismo, se destaca la carga transgresiva de los modos heterodoxos de la ‘niña topolino’ (74), aunque su rebeldía no es más que una forma de esnobismo, como revela su habla peculiar<sup>3</sup>:

Decían mucho «formidable», «sensacional», «bárbaro», «es un poema», «¡qué burrada!», «¡cómo me apetece!», «no hagas el ganso», «bestial» y «fenomenal», en un tono gangoso y displaciente que arrastraba las últimas sílabas y las dejaba resonando como dentro de una vasija hueca (86).

También en las novelas se encuentran a menudo reflexiones explícitas sobre el lenguaje y sobre el uso de determinadas palabras, como ocurre en *Nubosidad variable*, el texto en el que la elaboración lingüística de la autora toca su cota más alta.

## 6.2. NUBOSIDAD VARIABLE O EL LENGUAJE VARIABLE

Como es usual en la narrativa de Carmen Martín Gaité, también en *Nubosidad variable* la historia primaria se coloca en un arco temporal muy breve, que se dilata a través de las ramificaciones de los recuerdos hasta ocupar la existencia entera de los protagonistas: desde el inesperado reencuentro entre Mariana y Sofía –las dos amigas protagonistas– hasta la cita final en la playa de Cádiz, median unos veinte días<sup>4</sup>.

Este lapso de tiempo no tiene una relación explícita con la cronología real, pero se puede situar en la segunda mitad de los años 80 y, por lo tanto, en pleno auge del desarrollo económico y social propiciado por el gobierno

<sup>3</sup> He desarrollado un análisis lingüístico de esta obra, con especial referencia al uso de diferentes registros, en Calvi (2007) [nota a esta edición].

<sup>4</sup> En uno de los capítulos finales, Sofía dice que han pasado diecinueve días desde la fiesta de Gregorio en la que había vuelto a ver a la amiga (NV 1992: 298). Acto seguido, se va a su casa, pasa una noche en el ‘refu’ de los hijos y al día siguiente sale para Cádiz.

de Felipe González, justo antes de la crisis económica y de los escándalos que involucraron a los más altos exponentes del llamado ‘pelotazo’, mencionados en algunos fragmentos del texto: «Se da un flash a Mario Conde» (NV 1992: 73), dice con admiración Consuelo, la joven empleada del hogar, del marido de Sofía, que fue progre en su juventud, pero ha llegado a ser un *yuppie*<sup>5</sup> exitoso, «con su cultura de ejecutivo traspasado por las más recientes corrientes europeas» (16).

La redacción de la novela se inició en 1984 y se concluyó a principios de los años 90<sup>6</sup>. El presente de la narración, por lo tanto, se inscribe dentro de estos límites temporales, que coinciden con una etapa significativa para la evolución de la lengua española. Es un momento en el que, después de la consolidación del sistema democrático y de la ascensión de los socialistas al poder, se produce la definitiva liberalización de las costumbres. En paralelo, la progresiva incorporación de España a la Unión Europea conlleva fenómenos lingüísticos como la creciente adopción de anglicismos, ya sea en un ámbito sectorial o en algunos ambientes marginales<sup>7</sup>. Frente a todos estos cambios, Carmen Martín Gaité muestra una atención selectiva, que se traduce en un estilo literario heterogéneo, que comprende desde el idiolecto compartido por las dos protagonistas a las expresiones que connotan la pertenencia a grupos distintos. Por otra parte, si bien es cierto que la atención de Carmen Martín Gaité se concentra en la interioridad de los personajes, estos suelen estar retratados sobre un fondo histórico y social bastante identificable. Pensemos, por ejemplo, en la personal revisión del franquismo realizada en *El cuarto de atrás*. A continuación, veremos con más detalle algunos de los principales rasgos lingüísticos y discursivos de la novela.

### 6.2.1. Carta y dialogismo

La novela se estructura mediante la alternancia ordenada de dos tipologías textuales: las cartas que Mariana escribe a Sofía y los ‘deberes’ que esta última redacta a sugerencia de la amiga. En el primer caso, se respetan las convenciones del estilo epistolar, con frecuentes apelaciones al destinatario. Los escritos de Sofía, en cambio, presentan una mayor autonomía discursiva, aunque en ocasiones se introduce un cambio estilístico deliberado: «Por

5 En los años 80, los *yuppies* (acrónimo de *Young Urban Professionals*) fueron una generación de jóvenes profesionales ambiciosos, que trabajaban en sectores como las finanzas, el *marketing* o la tecnología. Se caracterizaban por un estilo de vida sofisticado y consumista, con un gran interés por el éxito económico y los bienes materiales de lujo. Mario Conde, que en 1987 llegó a ser presidente de Banesto con tan solo treinta y nueve años, fue en su momento una figura prototípica de *yuppie* [nota a esta edición].

6 Lo indica la autora al final de la novela: «Madrid, abril de 1984-enero de 1992» (391).

7 Algunos anglicismos son internacionalismos propiamente dichos, incluidos los que se ponen en boga en el lenguaje juvenil; véase Radtke (1992) y VV. AA. (1992).

cierto, Mariana, necesito hacer un paréntesis y volver momentáneamente al estilo epistolar, el único que me sirve para el reproche» (159). Salvo estas excepciones, Mariana no es tanto el ‘destinatario’, como el ‘destinador’ –siguiendo a Greimas (1976a)–, o más bien el ‘destinatario ideal’ de algunos capítulos de la novela en proceso de escritura<sup>8</sup>.

El discurso de Mariana es, por tanto, una confesión abierta y está caracterizado por cierta mezcla de registros, con predominio del estilo literario y del familiar de los hablantes cultos, por una sintaxis muy fluida, por la cita de palabras ajenas por medio del estilo indirecto libre, y solo ocasionalmente mediante el estilo directo, y por un frecuente empleo del monólogo interior. En el caso de Sofía, en cambio, domina la imaginación. La escritura es más objetiva, los recuerdos están dramatizados y los segmentos narrativos o reflexivos se alternan con los miméticos, que registran una pluralidad de voces.

Por consiguiente, en la novela se alternan dos discursos con características distintas y con variaciones pluridiscursivas en su interior; pero se registra también una cierta convergencia, como fruto de un lenguaje común, nacido entre los pupitres de la escuela y recuperado por medio de la escritura. En otras palabras, ambos puntos de vista mantienen una relación dialógica, en sentido bajtiniano: no hay oposición, sino integración; cada una de las dos interlocutoras asimila el horizonte de la otra sin renunciar al propio. Esto sucede, cabe destacar, pese a la ausencia de una comunicación cara a cara entre las dos protagonistas. Solamente al final, con sus respectivos textos prácticamente acabados, se producirá el intercambio presencial; pero ha sido suficiente el primer y fulgurante encuentro para encender la mecha del mecanismo dialógico, activo en cada uno de los dos discursos.

En el plano del discurso autorial, más allá de los dos voes narradores, se manifiesta el reconocimiento de la plurivocidad tanto a nivel axiológico como en su dimensión constitutiva del sistema lingüístico. La inclusión de reflexiones metalingüísticas dentro de los límites de la ficción refuerza aún más esta conciencia. Veamos ahora algunos aspectos lingüísticos más concretos de estas ‘voces entrelazadas’ (Segre 1991).

### 6.2.2. *El léxico familiar*

La expresión, que procede de la conocida novela de Natalia Ginzburg, aparece citada explícitamente por Sofía: «Ir de pordiosera es una frase correspondiente a lo que llama Natalia Ginzburg “léxico familiar”» (18) y define un

---

<sup>8</sup> No obstante, *Nubosidad variable* puede verse como novela epistolar, representativa del ‘deseo interlocucional’ (Rueda 1995) propio de la obra de Martín Gaité. En definitiva, la epistolaridad (Calvi 2024) es una dimensión fundamental de la interlocución, así como metáfora de la escritura literaria (Teruel 1997; Bizzarri 2002) [nota a esta edición].

ámbito comunicativo con finalidad de cohesión y contraposición frente al resto del mundo. Sofía es la depositaria de este patrimonio verbal, constituido por fórmulas alusivas y simbólicas, más o menos cifradas, que desarrolla en tres ejes generacionales: en la relación con el marido, con los hijos y, por medio de la memoria, con la madre.

En el caso del marido, el léxico compartido nos ofrece un interesante ejemplo de desplazamiento semántico debido a la evolución social. La forma ‘ir de pordiosera’, explica Sofía, había sido acuñada por él para comentar positivamente el inconformismo de ella en la forma de vestir y de pensar. Al éxito económico actual debería corresponder, según él, un cambio de estilo: «no vayas disfrazada de pordiosera» (18)<sup>9</sup>, le reprocha a Sofía cuando ella decide acompañarlo a la fiesta de Gregorio, remarcando lo inadecuado de su forma de ser para el nuevo estatus socioeconómico.

Dentro de la familia, la creatividad verbal es un patrimonio que Sofía comparte con los hijos, muy solidarios con ella y hostiles para con el padre, identificado mediante el poco generoso mote de «pared de mampostería» (15), debido a su aspecto impecable —«va a la sauna y se peina con gomina» (15)— y a su pretensión de solucionar todos los problemas con el dinero, que lo convierte en una piedra insensible a todo lo demás. También la expresión empleada por un vecino en tono despectivo durante unas obras de reforma del baño —«Ni que estuvieran ustedes construyendo el Monasterio del Escorial» (14)—, que suscita la indignación de Eduardo, es recogida por Sofía con humorismo y pasa al repertorio léxico de la familia, con evidente matiz de crítica por su exhibicionismo económico.

El alejamiento de los hijos respecto a su padre desemboca en la creación de un espacio autónomo, donde reinan el desorden y la improvisación, «que responde, en léxico familiar, al mote de “refugio para tortugas”» (42). Así viven Lorenzo y Encarna, mientras que Amelia, más activa en el mundo laboral, prefiere un estilo de vida más ordenado.

Además de estas y otras expresiones acuñadas en el ámbito familiar, la complicidad lingüística entre Sofía y sus hijos, sobre todo entre las dos mujeres, supone para la protagonista una importante apertura hacia el presente y la comunicación juvenil, como veremos en seguida.

### 6.2.3. *El lenguaje de grupo*

A la dimensión social de los acontecimientos lingüísticos corresponde la proliferación de subsistemas de lengua común que señalan a ciertos grupos sociales, como en el caso de las jergas (del hampa, de los militares, de los

---

<sup>9</sup> La mayor parte de las expresiones que se examinarán se repiten varias veces en la novela; sin embargo, salvo en algunos casos particulares, se citará un solo ejemplo, excluyendo toda evaluación cuantitativa.

distintos oficios, de los sectores marginales, etc.) o de los lenguajes especializados. Algunos componentes de estos lenguajes están generalizados, pero, a menudo, se trata de fenómenos restringidos, como en el caso límite del léxico familiar. También en el lenguaje juvenil – una variedad que se desarrolla en paralelo con la toma de conciencia de los jóvenes como grupo social, a partir de los años 60 y en relación con los movimientos de protesta de aquella época –, junto a una dimensión internacional (Radtke 1992), se observan fenómenos exclusivos de pequeños grupos, que comparten determinados ambientes o prácticas sociales, como la escuela, la música, las drogas y el *peer group*, la célula más pequeña que permite la afirmación del individuo entre sus iguales (Sobrero 1992).

Para Mariana y Sofía, la escuela constituyó en el pasado un lugar de encuentro habitual, pero su lenguaje compartido no dependía de la adhesión a un grupo, sino más bien de una amistad exclusiva. La aparición del grupo se produce, en cambio, cuando salen del instituto y entran en contacto con ciertos movimientos políticos, como la FUDE, a la cual se afiliaron Mariana, Santi –hermano de Sofía– y Eduardo, su futuro marido<sup>10</sup>. A partir de este momento, se alejan una de otra.

En el terreno privilegiado de esta amistad, las creaciones verbales nacían, sobre todo, de la fantasía de Sofía, y eran adoptadas con entusiasmo por Mariana, hasta el punto de aflorar ahora en los recuerdos de ambas, recreando la pasada complicidad. Estas expresiones se caracterizan por el uso metafórico del lenguaje, como en el *leitmotiv* de la ‘liebre en el erial’, construcción poética basada en una desautomatización del refrán ‘donde menos se piensa salta la liebre’.

Algunas fórmulas sirven para definir ciertas modalidades expresivas: así, el ‘relato a perdigonadas’ corresponde a un tipo de narrativa en la que «se ignoran los puntos cardinales del interlocutor y su falta de información previa sobre el asunto, generalmente conflictivo, que le disparan sin más preámbulo» (42). Se trata de una postura egocéntrica, a menudo censurada por la autora tanto en sus novelas como en sus ensayos, y sobre todo en *El cuento de nunca acabar*: el diálogo auténtico exige siempre que el hablante le proporcione al interlocutor las coordenadas necesarias para la comprensión del mensaje. Si esto no sucede, existe el riesgo de provocar el fracaso comunicativo, o la rebelión del interlocutor: en otras palabras, se viene abajo el principio de cooperación (Grice 1978).

La invención lingüística presenta a menudo una vertiente humorística, como en el caso del «copiomanuense inferior» (232), composición léxica

---

<sup>10</sup> La FUDE (Federación Universitaria Democrática Española) era una organización estudiantil de orientación maoísta. Según cuenta Sofía, dentro de un reducido grupo de ‘conspiradores’ –«Yo los he llamado conspiradores» (202)– al que pertenecían, Eduardo fue precisamente quien promovió un estilo de vestimenta muy descuidado (203): de ahí su aprecio por la informalidad de Sofía, la ‘pordio’.

que etiqueta a los individuos que se dedican a la copia de los apuntes de los demás. También existen frases corrientes que en el ámbito de esta comunicación diádica asumen carácter proverbial, como la exhortación dirigida por el profesor de italiano a la brillante Sofía: «Siga usted, señorita Montalvo, siga siempre» (33), que ahora las dos amigas emplean como espoleta para la escritura.

Además de la esfera familiar y de la estudiantil, la novela registra otros fenómenos lingüísticos propios de ambientes particulares. El grupo más compacto está constituido por los invitados a la ‘cena informal’ ofrecida por Gregorio Termes: artistas y ejecutivos de éxito, unidos por la ostentación del bienestar económico. El mismo adjetivo ‘informal’, referido a la cena, es objeto de un comentario irónico: «El adjetivo de informal aplicado a este tipo de cenas no se refiere, por lo tanto, ni a una improvisación ni a que se haya reparado en gastos. Yo creo que, de referirse a algo, se refiere a la incomodidad» (83). De las conversaciones se captan las palabras recurrentes:

Se oían bastante las palabras tema, problemática, cotización, proyección de futuro, coyuntural y obsoleto. Pero sobre todo kilos. No kilos de filetes, ni kilos de oro, ni kilos de papel, kilos de nada, una masa informe, pastosa y marrón en la que se chateaba compulsivamente, que pringaba hasta los ojos, kilos de mierda (86).

Estas costumbres lingüísticas connotan la pertenencia a una élite económica: prevalecen los términos de carácter financiero, junto con otros más coloquiales como *kilo*, que dan un toque de esnobismo y modernidad. Se trata de formas más o menos habituales, compartidas por grupos bastante amplios, que la narradora cita con intención crítica. Dentro de esta pequeña comunidad se registran, además, algunas expresiones idiosincrásicas como «la pobre Fefa» (78), empleada para aludir a la mujer de Gregorio: al escucharla, Sofía se pregunta si, en su ausencia, hablarán también de ella como «la pobre Sofía». Este dato, en apariencia insignificante, es sintomático de una tendencia en boga en el mundo de los poderosos de la época: la ostentación, junto con la riqueza, de acompañantes jóvenes y fascinantes, preferidas a las cónyuges maduras, como ocurrió en la comentadísima unión entre Miguel Boyer e Isabel Preysler<sup>11</sup>.

En el lado opuesto de la fauna rampante, se encuentra el grupo de los frequentadores habituales del ‘refu’, menos homogéneo, pero, por lo general, reconducible al fenómeno del ‘pasotismo’, que nació a principios de los años 70 y luego confluyó en el ‘rollo’ y en similares movimientos contraculturales:

<sup>11</sup> Miguel Boyer fue ministro de Economía de 1982 a 1985. Su relación con Isabel Preysler, *socialite* de origen filipino, atrajo gran atención mediática, especialmente tras la salida de Boyer del gobierno.

«A pesar de lo impreciso del término, los pasotas auténticos –tomados en su sentido marginal– cuentan con algunos rasgos distintivos, entre ellos el odio al sistema, las drogas, el rechazo al trabajo, la pobreza, el desaliño, la bisexualidad» (Rodríguez González 1989b: 138). Estas etiquetas, no siempre fácilmente distinguibles entre ellas, denotan no solo una determinada forma de pensar y un rechazo de la sociedad, sino también un lenguaje característico, que se alimenta de expresiones procedentes del mundo del hampa, de la droga y de los grupos marginales (suburbios, gitanos, etc.)<sup>12</sup>, y que se extiende a amplios sectores juveniles: «El uso del lenguaje del rollo o pasota hoy no está relegado a un sector rockero o barriobajero, sino que ha pasado a formar parte de los hábitos expresivos de buena parte de la juventud» (Rodríguez González 1989b: 141). Veamos ahora cómo estas prácticas lingüísticas quedan reflejadas en *Nubosidad variable*.

#### 6.2.4. *El lenguaje juvenil*

Sofía vive en el centro de mundos antitéticos: el mundo profesional del marido, que repudia completamente, y el ‘contracultural’ de los hijos, que observa con benevolencia pero también con la mirada crítica que impone la edad. Asimismo, muestra curiosidad por otros ambientes, como el que está representado por Consuelo –hija de la portera Daría–, y su peculiar forma de hablar. Mariana, arribista desde los tiempos del instituto, se mueve con más naturalidad en los salones de la alta sociedad, de los cuales, sin embargo, desea evadirse.

Entre los distintos personajes de la novela, Consuelo es uno de los mejor caracterizados lingüísticamente. Desde su primera aparición, se señalan los factores sociales, geográficos y personales que configuran su idiolecto:

Era Consuelo, la hija de Daría, otro de los pobladores de las profundidades del pozo, el más descarado y rebelde. Una pelirroja a quien le vino el período a los diez años. Los niños se sentían fascinados por su desparpajo de chica barriobajera [...]. Consuelo habla con acento madrileño muy marcado, salpicado de expresiones de reciente hornada que recoge a diario en la calle [...]. Su sueño es entrar en un conjunto de rock, y los chicos la animan porque dicen que tiene madera. Su zona de operaciones es Vallengas. Me telefoneaba desde el refugio o *refu*, como lo llama ella, que tiende al apócope (41-42).

---

<sup>12</sup> Sobre la relación entre el argot de la delincuencia y el lenguaje juvenil puede verse Sanmartín Sáez (1998: 199-211).

Los rasgos populares del habla de Consuelo casan perfectamente con la inclinación de la autora para captar las innovaciones de la lengua oral; entre estos resalta particularmente el fenómeno de la abreviación léxica, muy vivo en el lenguaje juvenil español (Casado Velarde 1989: 170-171). Esta misma tendencia se manifiesta en el léxico de otros jóvenes como Encarna:

–Bueno, siempre pasan cosas, mamá, pero da igual. Tú vive tu vida, por favor, te lo digo siempre, no te preocupes por la nuestra. Que te diviertas, bonita. Y tranquila. Simplemente es que tengo un día un poco «atra».

Dicen «atra» por atravesado, ya lo sé de otras veces (19).

En el fragmento citado, se puede observar también el uso, por parte de Encarna, del vocativo 'bonita', que no es nuevo pero sí algo insólito en la relación madre-hija, y claro reflejo de una tendencia antiautoritaria. La misma Sofía adopta las formas que oye usar a sus hijos y a Consuelo: «Yo anoche, para usar la jerga de Consuelo, iba decidida a romper pana» (82).

En el discurso de Mariana, el habla juvenil se vislumbra en el episodio del bar, donde la mujer se refugia después de haber dejado a Raimundo. La pertenencia de camareros y clientes a grupos marginales se hace manifiesta por el modo de arreglarse («Era un chico delgado, muy guapo, con el pelo afro. Llevaba un pendiente en la oreja izquierda» 68) y de hablar. El camarero se dirige a Mariana con el 'tú' simétrico<sup>13</sup>, y hace uso de expresiones coloquiales características, tales como «mareo de coco», «te montas el pire», «alucino», «la movida de los drogatas» (68-69). Se observa, sobre todo, la frecuencia de los sufijos -ata y -ota, muy difundidos en las jergas juveniles (Casado Velarde 1989: 170-171).

La presencia más consistente de expresiones jergales se registra en el último capítulo, en el que Sofía cuenta la noche pasada en el 'refu' y reconstruye el diálogo con uno de sus moradores, un chico de provincia trasplantado en Madrid y absorbido por el 'rollo'. El repertorio de léxico juvenil incluido en estas páginas es muy amplio; veamos algunos ejemplos:

- uso de términos provenientes del mundo de la droga, como «flipo» (368), «bajón» (368), «trapicheo» (370), «flash» (371), «se ha dado el pire» (374), «colocón» (378);
- presencia de disfemismos, es decir, vulgarismos o palabras malsonantes usadas con deseo provocador, pero en sentido positivo: «estoy de puta madre» (373);

13 En este tipo de intercambios, Carmen Martín Gaité capta la progresiva extensión en España del trato de familiaridad, como signo de cercanía o igualdad, incluso a situaciones antes reservadas al trato de respeto y a pesar de la diferencia de edad entre los interlocutores (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2009-2011) [nota a esta edición].

- empleo de vocativos característicos, como «colegui» (367) y «tía» (367);
- recurrencias, con varios significados, de la palabra ‘rollo’: «metido en el rollo» (370), «tenéis un rollo» (374);
- uso de algunas expresiones referidas a la actividad intelectual o a ciertas anomalías psíquicas (Casado Velarde 1989: 172-173): «le come el coco» (373), «le da la neura» (374), «traías los cables un poco cruzados» (376);
- uso de palabras prestadas del mundo de la delincuencia, como «mogo-llón» (374).

La insistencia en el uso de este léxico resultaría algo artificial, si no fuese por algunas señales de la singularidad del hablante. Para el chico, la adopción del lenguaje de grupo responde a una necesidad de integración, pero en un momento de fuerte emotividad afloran sus orígenes lingüísticos: «Le sale de pronto un marcado acento asturiano e intercala palabras más rurales» (371), y vacila a la hora de emplear el tuteo con una interlocutora de mayor edad: «Y de pronto parece salirle por primera vez un “tú” más tímido» (372). Como contrapeso al ‘pasotismo’ lingüístico de Antonio, se destaca el lenguaje personal y expresivo de Sofía, con su patrimonio de léxico familiar, que suscita la admiración del joven: «—No te han educado en colegio de frailes, eso está claro [...] —¡En colegio de frailes! Yo es que flipo contigo —dice—, eres total» (368).

### 6.2.5. *Anglicismos y cambio de código*

La difusión de anglicismos es uno de los fenómenos más generalizados en el lenguaje actual, que se extiende transversalmente desde las variantes cultas a las más bajas, desde las lenguas de especialidad a los registros coloquiales. Esta penetración se debe a la hegemonía anglosajona en el campo económico, científico y tecnológico, así como a la fuerza expansiva de ciertas modas y estilos de vida.

Carmen Martín Gaité emplea el anglicismo con desenvoltura, ante todo, gracias a su conocimiento de la lengua inglesa y a sus repetidas estancias en los Estados Unidos. En una novela como *Nubosidad variable*, este fenómeno se convierte en un importante instrumento expresivo, con diferentes manifestaciones:

- Aparecen diversos anglicismos entrados en el español común hace más o menos poco tiempo: «hall» (13), «living» (79), «spray» (125), «light» (279), etc.
- Tanto Sofía como Mariana intercalan en sus discursos, personalizándolas, numerosas palabras o frases en inglés: «vivir *day to day*» (14), «Gregorio Termes and Company» (18), «en plan *flash back*» (33), «*Striptease*»

solitario» (128)<sup>14</sup>, etc. Algunas veces las expresiones pertenecen al léxico familiar, como en el caso de *take it easy*, que Sofía usa en su diálogo con Soledad, la amiga de Amelia, recordando su pasada complicidad: «cuando ella y Amelia empezaban a hacer progresos en el inglés, esa frase nos encantaba pronunciarla a tres voces y era como un conjuro, ya solo con repetirla (“teiquitisi-teiquitisi-teiquitisi”)» (161). A nivel idiosincrásico, el recuerdo de otros códigos lingüísticos conocidos por los hablantes se manifiesta con una finalidad expresiva o irónica.

- Algunas citas son más extensas, por lo que se convierten en cambios de código propiamente dichos. Así, Amelia, que por razones de trabajo va frecuentemente al extranjero, pasa con desenvoltura del español al inglés y viceversa: «*I can't believe it!* –gritó–. *I am happy!* ¿Cuántos días va a quedarse en Madrid?» (45).
- La anglomanía juvenil es un factor conocido, que atañe al campo de la droga y de la música *rock*. También es característico un uso descuidado del inglés, por ignorancia o con fines lúdicos (Rodríguez González 1989b: 153-155). En los fragmentos de la novela que reproducen las jergas juveniles, se encuentran préstamos puros como *flash*, así como otros anglicismos adaptados al sistema fonológico y ortográfico del español, como ‘flipar’<sup>15</sup>. También queda reflejada en la ortografía la pronunciación aproximada de Consuelo, en formas como «ofis» (71) y «llélou saummarín» (72), así como su reconocimiento de la importancia de esta lengua: «el inglés es lo que más mola» (72).
- En algunas clases sociales y ambientes laborales los anglicismos son un signo de distinción. Como es comprensible, los invitados de Gregorio no son una excepción, como comenta Sofía irónicamente: «Tiene razón Consuelo. El inglés mola cantidad. Pero yo ya tenía algunas copas y preferí desahogarme en la lengua de mis mayores, que domino mejor» (78). El mismo toque de esnobismo se advierte en el lenguaje de Raimundo, que, por ejemplo, usa *honey* como vocativo (67); en su idiolecto aparecen también citas en francés y un uso humorístico de formas arcaicas: «–Decidme, noble señora, ¿buscabais algo?» (377).

<sup>14</sup> Cito por la versión enmendada del anglicismo que se introdujo en *OC II* 2009 (309), mientras que en *NV* 1992 se encontraba la errata *strep-tease*. En el mismo volumen de las *Obras completas*, José Teruel (2009: 48-49) observa en nuestra autora cierta tendencia a emplear extranjerismos crudos, con o sin cursivas, o adaptándolos al español de forma personal. Asimismo, asocia estos usos a cierta tendencia antinormativa, que Martín Gaité reitera en *El cuento de nunca acabar*. A estas pertinentes observaciones, añadiría que su propensión al uso de anglicismos y, más en general, palabras foráneas, puede ponerse en relación con sus estancias en el extranjero, sus lecturas multilingües y su actividad de traductora a partir de lenguas diferentes. En las citas, salvo en los casos de erratas evidentes, respeto la ortografía del original, en el que el uso de las cursivas, por ejemplo, no siempre sigue la norma del *DLE* [nota a esta edición].

<sup>15</sup> Deriva de la palabra inglesa *flip*, ‘bebida alcohólica caliente’, que ha pasado a la jerga de la droga.

- Por último, la presencia del inglés está asociada a un personaje secundario, un «hispanista de Seattle, bastante interesado por los giros coloquiales del castellano» (134), que Mariana encuentra en casa de su amiga Silvia. A pesar de su manía académica por anotar las frases coloquiales que le llaman la atención y de sus comprensibles transiciones a la lengua inglesa, es interesante observar cómo su español suele ser correcto, aunque a veces inadecuado al contexto, como se ve en esta intervención: «Creo que si permanezco en la estancia debo manifestar mis opiniones» (137). La frase está bien estructurada, pero resulta demasiado ceremoniosa para la situación comunicativa.

#### 6.2.6. *Formas coloquiales y léxico actual*

Además de los usos lingüísticos propios de determinados ambientes o hablantes, se encuentra en la novela una nutrida selección de voces y expresiones pertenecientes al lenguaje actual y coloquial, ya sea de tipo tradicional o de cuño más reciente. Veamos algunos de los ejemplos más representativos:

- El nombre de Pedro Almodóvar, figura clave en la movida madrileña de los años 80, no aparece citado en el texto, pero no podía faltar la expresión de la que la lengua corriente se ha apropiado a partir del título de su película de mayor éxito, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988): «yo era la primera en estar al borde del ataque de nervios» (14).
- Sofía comparte con Carmen Martín Gaité una gran sensibilidad crítica hacia los fenómenos lingüísticos de todo tipo, incluidos, por ejemplo, los mensajes estándar del contestador automático. Así, tras escuchar la voz fría y metálica del contestador de Mariana, señala sus incongruencias lingüísticas: «“Le habla el contestador automático de la doctora León. Estaré fuera de Madrid durante algunos días [...]”. Tu mensaje no invita a nada, y además es gramaticalmente incorrecto, porque parece que es el contestador el que se ha ido de viaje» (120).
- A menudo la penetración de tecnicismos en la lengua española se ha producido mediante el uso metonímico de la marca para designar el objeto (Alvar Ezquerro 1993). Se encuentran algunos ejemplos también en *Nubosidad variable*, como en el siguiente fragmento: «Madre mía, esto ya pasa de castaño oscuro, hay colillas flotando hasta dentro del túrmix» (369). *Túrmix* es una marca registrada que se utiliza coloquialmente en lugar de ‘batidora eléctrica’. La expresión ‘esto pasa de castaño oscuro’, acuñada por la madre de la protagonista, pertenece, en cambio, al léxico familiar.
- ‘Posmoderno’ es un adjetivo recurrente en la cultura de los años 80; en *Nubosidad variable* se aplica al lujoso chalet con piscina de Gregorio Termes: «la fiesta [...] se daba también para inaugurar este Escorial Pos-

moderno» (77). Aquí el término se combina con la acepción ‘familiar’ de Escorial.

En resumidas cuentas, *Nubosidad variable* se caracteriza por una notable riqueza y variedad lingüística. La atención de la autora se centra tanto en los usos individuales como en los que son peculiares de algunos grupos. Las formas tradicionales, de sabor levemente arcaico, conviven con los neologismos más actuales, en un *continuum* lingüístico variopinto y polimorfo. Destaca, como hilo conductor, la reflexión explícita de los personajes sobre los fenómenos lingüísticos. No es, por lo tanto, arriesgado considerar esta novela como una de las manifestaciones más significativas del lenguaje literario de los años 90.



## 7. LA REINA DE LAS NIEVES Y LO FANTÁSTICO

### 7.1. LA LITERATURA INFANTIL Y LO FANTÁSTICO

En una entrevista realizada por Héctor Medina en 1982 (Medina 1983), Carmen Martín Gaité explicaba que había comenzado la redacción de su primer cuento para la infancia –*El castillo de las tres murallas* (1981)– por invitación explícita de Esther Tusquets, pero que había cultivado desde siempre la expresión oral de este género literario. Antes de mandar a la imprenta una segunda historia fantástica para niños –*El pastel del diablo* (1985)–, la escritora ya había publicado una de sus obras más originales, *El cuento de nunca acabar*, en la que los temas y motivos de los cuentos tradicionales se convierten en materia narrativa y objeto de reflexión crítica, en estos «apuntes sobre la narración, el amor y la mentira».

El volumen, que evoca desde el título la magia de la narración oral, describe con fina intuición psicológica el nacimiento en el niño del deseo de narrar, así como la búsqueda frustrada de un interlocutor capaz de responder a tales necesidades, alimentando los sueños y las fantasías; y, finalmente, el descubrimiento de la literatura como refugio gratificante. Además, la obra ofrece un rico muestrario de reflexiones sobre la relación dialógica entre realidad y ficción, donde los héroes de los cuentos actúan como intermediarios entre ambos mundos. Se destaca, por ejemplo, el agudo talento fabulístico del Gato con Botas, quien «rebelándose ante la fatalidad de los hechos, empieza por contárselos a sí mismo de una manera distinta, urde una ficción que los transforma y magnifica» (CNA 1985: 148). Gracias a sus dotes de narrador, el astuto personaje de Perrault hace creíble su versión ficticia de la realidad.

Una precoz dedicación al cuento y a la lectura, sugiere la autora, provoca en el imaginario del receptor una progresiva estratificación y compenetración de temas y motivos procedentes de los cuentos o de las más diversas

fuentes literarias. En el ámbito de la creación, esta visión totalizadora de la lectura y de la relación entre experiencia real y experiencia literaria conduce a una práctica intensiva de la intertextualidad<sup>1</sup>, que se extiende desde la literatura para adultos hasta la que está destinada a los más pequeños, como veremos en el análisis de *La Reina de las Nieves* (1994). Esta visión abarcadora favorece la integración de lo fantástico en los escenarios realistas, otra línea recurrente en la obra de Carmen Martín Gaité. En una conferencia titulada «Brechas en la costumbre»<sup>2</sup>, la autora misma explica las razones autobiográficas de su familiaridad con lo maravilloso y lo extraño, insistiendo una vez más en la relación entre vida y literatura, entre lo fantástico y el imaginario infantil:

En mi caso me resulta muy difícil separar las influencias literarias de la que pude recibir por herencia materna, es decir a causa del cincuenta por ciento de sangre gallega que llevo en las venas. Mi afición a la lectura fue sumamente precoz, pero cuando me enfrenté con textos donde lo inverosímil imperaba, creo que ya me era fácil aceptarlo con tanta naturalidad como lo verosímil y sin demasiada distinción entre sus respectivas fronteras (AP 1993: 162-163).

El misterio y la posibilidad de traspasar la frontera entre sueño y realidad se manifiestan en algunos cuentos juveniles como «La mujer de cera» (1954) o en la novela corta *El balneario*, y abren una brecha de ambigüedad en numerosas novelas, desde *Retahílas* a *El cuarto de atrás*<sup>3</sup>. De esta manera, el peculiar ‘realismo narrativo’ de Carmen Martín Gaité –a menudo calificado de ‘intimista’ por su exploración de los mundos interiores y los espacios privados–, adquiere connotaciones marcadamente fantásticas. Si la crítica ha descuidado esta faceta de su obra, nocturna e inquietante, es en parte debido a la preponderancia de un lenguaje solar, elegante y cristalino, incluso en los recovecos del monólogo interior: gallega de espíritu, la autora se reconoce salmantina por la educación lingüística<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> El concepto de intertextualidad, inspirado en el dialogismo bajtiniano y desarrollado por Julia Kristeva (1978), ha sido aplicado varias veces a la obra de Carmen Martín Gaité, donde es evidente la práctica sistemática del diálogo entre textos. Entre otros estudios, pueden verse Servodidio (1983), Spires (1983), Sarmati 2009 y, sobre todo, Cruz-Cámara (2008) [nota a esta edición].

<sup>2</sup> La conferencia fue pronunciada en un simposio sobre la literatura fantástica que tuvo lugar en El Escorial en julio de 1990 y se recogió posteriormente en el volumen *Agua pasada* (1993).

<sup>3</sup> En el prólogo a su edición de *Retahílas*, Martinell Gifre (1994) hace referencia a algunos motivos fantásticos que recorren las novelas de la autora: sueños, alucinaciones, personajes enigmáticos y apariciones misteriosas.

<sup>4</sup> Por ejemplo, en el discurso «Las glorias y las memorias» –pronunciado en Salamanca (23/4/1992), con ocasión del premio literario Castilla y León, y posteriormente recogido en *Agua*

En los libros para niños la presencia de lo maravilloso es más claramente perceptible: *El castillo de las tres murallas* y *El pastel del diablo* comparten con los cuentos maravillosos la indeterminación del marco espacial y temporal, así como la aceptación de lo sobrenatural como posible. Sin embargo, los contornos están más difuminados que en las historias tradicionales y junto a la recepción 'ingenua' (Jolles 1980) caben otras lecturas más críticas<sup>5</sup>. La fusión entre las técnicas, los estilos y los modelos narrativos propios de la literatura infantil y aquellos dirigidos al lector adulto comienza en *Caperucita en Manhattan* y alcanza su máxima expresión en *La Reina de las Nieves*.

La versión martingaitiana del cuento de Caperucita Roja se distingue, en primer lugar, por la ambientación, que sustituye el mundo rural arcaico por una modernísima Manhattan, pero sobre todo por la actitud crítica de la pequeña protagonista ante el universo del cuento. Ella acepta con naturalidad lo fantástico como parte esencial de lo cotidiano, pero rechaza la visión moralista que presenta al simpático lobo como 'malvado' y desea cambiar el poco convincente final de la historia. En la economía del relato de Martín Gaité, la referencia al cuento de Perrault opera en dos niveles: por un lado, en la historia misma, que enriquece y, en parte, subvierte el modelo original; por otro, en la representación interna del texto, a través del disfrute personal de la protagonista. El giro humorístico surge de una mirada infantil, a la vez ingenua y reflexiva (Pisanty 1993: 163-176).

*La Reina de las Nieves* representa la síntesis definitiva entre la vena legendaria y la realista, ambas siempre presentes en la narrativa de la autora. A diferencia de *Caperucita en Manhattan*, situada en la frontera entre la literatura infantil y la literatura adulta, *La Reina de las Nieves* se adentra decididamente en el mundo adulto, proponiendo una compleja intertextualidad con el homónimo cuento de Andersen, en el que se inspira. En este caso, la reescritura del cuento maravilloso prescinde de cualquier intención paródica, que en la novela anterior resultaba evidente ya desde el título, basado en el contraste entre el motivo tradicional y la ambientación moderna y realista. Aquí la apropiación es total; Carmen Martín Gaité toma prestado el título original en su traducción al español, agradeciéndoselo al escritor danés en una elocuente dedicatoria: «Para Hans Christian Andersen, sin cuya colaboración este libro nunca se habría escrito» (RN 1994: 7). Convocado ya desde el umbral del texto –es decir, en el paratexto– el libro de Andersen entrará

---

*pasada*– la autora subrayaba: «Aquí nació, sí, en la Plaza de los Bandos [...] de padre vallisoletano y de madre gallega; y aquí aprendí a hablar y me aficioné a buscarle poesía a los refranes que decía sin parar la gente» (AP 1993: 383).

5 De los dos relatos citados, *El castillo de las tres murallas* respeta mejor las reglas de los cuentos tradicionales, mientras que en *El pastel del diablo* la caracterización de los personajes y de los ambientes es más realista (cfr. la nota n. 21, cap. 3 y el § 5.1.). En todo caso, el último título elegido para el volumen que los reúne, *Dos cuentos maravillosos* (1992), subraya su pertenencia a la categoría de lo 'maravilloso', a diferencia del primero, *Dos relatos fantásticos* (1986), que los situaba en la zona más fronteriza de lo fantástico [nota ampliada para esta edición].

como invitado de honor en una relación dialógica con otros textos, desde *El bosque de la noche* (1936) de Djuna Barnes hasta *La dama del mar* (1888) de Ibsen, o con la iconografía de pintores como Friedrich.

En una reseña publicada en la revista «El Urogallo», Juan Ángel Juristo calificaba estas referencias como un marco crítico que define gustos o tendencias, y las valoraba solo en términos de continuidad literaria: «La novela de Carmen Martín Gaité es precisamente aquello que resta cuando le hemos quitado todas estas referencias» (Juristo 1994: 30). Considero, por el contrario, que la función del cuento de Andersen, como la de otras referencias literarias presentes en el texto, no es accesoria, sino esencial. La autora construye su propio microcosmos narrativo, mezclando libremente estos materiales. A lo largo de las próximas páginas, trataré de arrojar luz sobre algunos aspectos del complejo dialogismo del texto.

## 7.2. LAS DOS ‘REINAS’: ESTRUCTURAS Y TEMAS FRENTE A FRENTE

La intención de inspirarse en el modelo es evidente ya desde el título de la novela, que reproduce fielmente el de Andersen. También el esquema de fondo y la sucesión lógica de los acontecimientos –es decir, la ‘historia’ (Genette 1972)– presentan significativos puntos de contacto, aunque por lo que se refiere al desarrollo superficial del ‘relato’ las concomitancias sean mínimas.

El cuento de Andersen se articula en siete historias que incluyen la narración de un evento preliminar (fabricación y rotura del espejo diabólico), la presentación de los personajes y la ambientación (la amistad entre Gerda y Kay y sus casas con las ventanas llenas de flores), la aparición del antagonista (la Reina de las Nieves) y el daño de Kay (la astilla en el ojo y el posterior raptó), la partida de Gerda en busca del amigo y una larga serie de pruebas y encuentros con ayudantes y donantes (que ocupan la porción más consistente del relato), el salvamento de Kay y el regreso a casa, que comporta la pérdida de la inocencia infantil. Sin embargo, conviene precisar que el cuento del que se habla en el libro corresponde a una adaptación de la historia original, que elimina la secuencia inicial y la división en siete capítulos, aun manteniendo el desarrollo diegético esencial<sup>6</sup>.

En Carmen Martín Gaité, la materia narrativa está organizada en tres partes. Tanto la primera como la última –regidas por un narrador extradiegético que comparte la mirada de algún personaje– comprenden cuatro capítulos cada una, mientras que la segunda se articula en quince capítulos, narrados en primera persona por el protagonista. La adopción de un punto de vista

---

<sup>6</sup> Se trata de la versión realizada por Mary MacGregor, *Historias de Hans Andersen relatadas a los niños* (Andersen 1914). Es el famoso libro con la cubierta gris del cual se habla en la novela, que he podido consultar por la gentil concesión de la autora.

subjetivo insertado en un marco objetivo (en tercera persona) es recurrente en las novelas de la autora, que, a menudo, se abren y/o se cierran con una visión externa de los personajes<sup>7</sup>: en esta novela, la novedad consiste en una mayor presencia de la voz extradiegética. En los primeros capítulos, la voz narradora avanza a saltos en el tiempo y en el espacio, presentando lugares y personas, e introduciendo algunas unidades narrativas: el encuentro entre Casilda y el viejo maestro en la aldea gallega, la experiencia carcelaria de Leonardo y su regreso a la libertad, marcado por el descubrimiento casual de la muerte de los padres.

En los capítulos centrales, las secuencias siguen una progresión narrativa, podríamos decir, ondulante: a partir del presente de la escritura o de una escena clave estratégicamente dominante, el protagonista reconstruye los hechos previos con sucesivos *flashbacks*. El primer punto de observación coincide con el inicio de la escritura, que tiene lugar tres días después de la salida de la cárcel y se ve impulsado por el regreso a la casa familiar y por la aparición del padre muerto. El relato de estos acontecimientos ocupa cuatro capítulos, a los que siguen varios saltos hacia adelante, que abarcan un arco temporal de un mes y medio (desde la salida de la cárcel, el 28 de octubre, hasta la llamada telefónica a Casilda, dos semanas antes de Navidad). En la última parte, la narración se completa hasta el encuentro decisivo entre los dos protagonistas en la víspera de Navidad.

La línea diegética primaria ocupa un segmento temporal limitado, pero se amplía gracias a distintas estrategias evocativas (recuerdos, cartas, diálogos, etc.), hasta englobar el nacimiento y la infancia de Casilda, la amistad y el amor entre ella y Eugenio, el matrimonio de Eugenio y Gertrud, el nacimiento de Leonardo, su infancia y el posterior alejamiento de la familia, con las consiguientes peripecias (viajes, amistades, droga y cárcel). Tenemos, por lo tanto, dos historias principales: la de Leonardo, en posición dominante, y la de Casilda, que constituye el antecedente. La primera, leída en términos funcionales, muestra algunos puntos de contacto con el cuento de Andersen y otros materiales cuentísticos; la segunda evoca, sobre todo, el drama ibseniano de *La dama del mar*.

Las vicisitudes de Leonardo, como a menudo sucede en los cuentos de magia, arrancan de una situación de carencia: el papel de madre ha sido usurpado por una madrastra, pero el héroe ignora el misterio de su nacimiento; los mensajes sibilinos de la abuela Inés enredan aún más el enigma en lugar de solucionarlo. El segundo daño se produce tras la muerte de la

---

7 El paso de la acción directa de los personajes a la focalización externa tiene lugar, por ejemplo, en el Epílogo de *Nubosidad variable*; en *Ritmo lento* y en *Retahílas*, este procedimiento se adopta también, respectivamente, en el Prólogo y en el Preludio (Martinell Gifre 1994: III-VII). Estos cambios desde el punto de vista interno a la panorámica externa están en sintonía con la preocupación explícita de Carmen Martín Gaité por el 'punto de vista', que se expresa, por ejemplo, mediante la recurrente imagen de la ventana (véase el cap. 2 de este volumen) [nota ampliada para esta edición].

abuela y consiste, como para Kay, en el sortilegio de la esquirra de vidrio, que provoca la pérdida de la memoria, el alejamiento del hogar y una larga serie de sufrimientos y pruebas, incluida la cárcel. Condenado al juego de hielo de la inteligencia, Leonardo logrará, con gran esfuerzo, recomponer el intrincado *puzzle* de su vida, gracias a la introspección y a la ayuda de varios donantes externos, a diferencia de Kay, que no logra completar su tarea y es salvado por la gran tenacidad de Gerda.

Durante su reclusión en la cárcel, la visión de la mujer vestida de gris le señala al héroe una posible salida, aunque de forma confusa. Con el regreso a casa, Leonardo discierne más claramente su doble misión: por un lado, acoplar sus recuerdos personales con la información extraída de los documentos paternos y, en el plano material, recuperar el territorio perdido de la Quinta Blanca. La etapa fundamental de este proceso es el desenmascaramiento de la antagonista, es decir, la (falsa) madre, helada Reina de las Nieves que le ha transformado el corazón en un pedazo de hielo. Cuando el protagonista está preparado para recibir las últimas revelaciones sobre sus orígenes, un llanto liberatorio, parecido al de Kay, provoca la definitiva extirpación del obstáculo, es decir, la punzante esquirra de cristal.

La novela aprovecha varios elementos del cuento original –tales como el encantamiento del «cristalito de hielo», la pérdida de la memoria, la acción nefasta de la Reina de las Nieves y la prueba del rompecabezas–, además de algunos objetos simbólicos, como el espejo<sup>8</sup>, el jardín<sup>9</sup> y la nieve, que cae de forma copiosa cuando el protagonista está muy cerca de la verdad (225). El motivo de la madrastra, en cambio, procede de otros cuentos infantiles, como el de Blancanieves. Por otro lado, tanto el escritor danés como la escritora española comparten la concepción de lo maravilloso como

---

8 Además de ser un objeto diabólico que, al romperse en mil pedazos, hiela los corazones y los ojos de las personas, el espejo aparece en la novela como un objeto doméstico, que abre paso a la memoria subconsciente: cuando se ve reflejado en el espejo del comedor, Leonardo rememora la difícil relación comunicativa con el padre y su sentido de extrañeza (RN 1994: 138-146). La presencia material y el simbolismo del espejo constituyen un motivo recurrente en la obra de la autora: solo por poner algunos ejemplos, son ‘malos espejos’ las personas incapaces de comunicarse (BI 1982: 11-20); en *El cuarto de atrás*, ver su propia imagen reflejada en el espejo de la cocina desencadena en la protagonista un largo itinerario de la memoria; y en *Nubosidad variable*, el epígrafe inicial contiene una elocuente cita de Natalia Ginzburg sobre la imposibilidad de recomponer en un espejo entero los añicos de la memoria. Muchos críticos han tratado este tema en la obra de nuestra autora; para un repaso reciente, puede verse el estudio de Ruben Venzon (2019), que analiza el simbolismo del espejo en Martín Gaité a la luz de la teoría de Lacan sobre el ‘estadio del espejo’ [nota ampliada para esta edición].

9 El jardín, pequeño compendio de una naturaleza domesticada, es un elemento esencial del espacio descrito en *Ritmo lento*. En *La Reina de las Nieves*, campea el jardín de la Quinta Blanca, visto por los ojos infantiles de Leonardo como un lugar de ensueño y fantasía misteriosa («Me sentía preso en aquel jardín donde nada era lo que parecía» [100]), pero también desde la mirada de Casilda, que lo identifica con el mundo lejano e inalcanzable en el que vive Eugenio, en oposición a la naturaleza salvaje y a ‘su’ mar. Aunque no se trata de un verdadero jardín, también en la obra de Andersen se habla de un rincón florido que une las casas de los dos niños protagonistas y es el escenario de su amistad.

parte integrante de la realidad cotidiana. En el cuento de Andersen, los elementos propiamente mágicos son escasos: a diferencia de los románticos, él no concibe el cuento como una vía de escape, sino como la expresión de un mundo interior en el que se entrelazan libertad, humor y fantasía (Castagnoli Manghi 1986). Estas afinidades explican la armoniosa fusión entre el universo narrativo de Andersen y el de Carmen Martín Gaité.

Por lo que respecta a la historia de Casilda, el lector dispone de varias fuentes para reconstruirla: en la primera parte, las palabras del anciano maestro Antonio Moura, quien evoca el nacimiento de Sila (es decir, Casilda) y su infancia junto a su abuelo, el guardián del faro; en los capítulos centrales, la información recopilada por Leonardo, que le permite comprender que la mujer amada por el padre es la actual habitante de la casa de sus antepasados; en la tercera parte, el diálogo entre la «señora de la Quinta Blanca» y el sirviente negro Mauricio Brito, que proporciona las piezas que faltaban. Estas vicisitudes presentan numerosas analogías con *La dama del mar* de Ibsen, aludida a través de distintos elementos temáticos: el recuerdo de un marinero misterioso (el padre de Casilda), la pasión por el mar, la fidelidad a un amor lejano y un matrimonio convencional. Sin embargo, la conexión más profunda radica en una afinidad existencial, reconocida por la propia Casilda: «No me siento débil ni maldita, no estoy en ninguna parte y sin embargo estoy en todas, a Elida también le pasaba» (127).

Podemos concluir que la historia narrada en *La Reina de las Nieves*, aunque dista de ser una reescritura propiamente dicha del cuento de Andersen, comparte varios núcleos temáticos con el original. La trama de la novela deriva de la combinación entre estos y otros materiales literarios de distinta procedencia. Sobre la base maravillosa, se arma una intriga muy compleja, que comprende encuentros inesperados, viajes, peripecias urbanas y marinas, e historias secundarias que guardan una relación especular con la principal. A diferencia de lo que sucede normalmente en la narrativa de la autora<sup>10</sup>, el dinamismo no es solo interior, sino que comporta un decidido abandono al placer de la aventura y del melodrama.

### 7.3. EL LIBRO, OBJETO MÁGICO

Además de las dos principales fuentes literarias de la novela –el cuento de Andersen y el drama de Ibsen–, en su complejo entramado intertextual están diseminadas varias referencias a otras obras, como *El extranjero* (1942)

---

<sup>10</sup> Antes de *La Reina de las Nieves*, las obras de Carmen Martín Gaité en las que la intriga cobra más relieve son las que pertenecen a la literatura infantil. En el extremo opuesto se sitúa una novela como *Retahílas*, donde la acción principal se limita al movimiento hacia la casa descrito en el Preludio, mientras que los demás acontecimientos solo se evocan a través del diálogo entre los dos protagonistas.

de Camus, mencionada para ilustrar el estado de ánimo de Leonardo en la fase de distanciamiento de la familia. La urdimbre de los vínculos intertextuales se hace aún más palpable gracias a la presencia física de los libros dentro del espacio narrativo.

En los ambientes domésticos, recurrentes en la obra de la autora, las cosas materiales están cargadas de significados simbólicos y alusivos. Por ejemplo, el escenario de *El cuarto de atrás* está repleto de objetos –a veces emergentes en primer plano y otras veces caóticamente acumulados– que asumen diferentes valores: como fetiches, como desencadenantes de la memoria o como apariciones mágicas (Martinell Gifre 1983; 1996). Abundan, en particular, los papeles y libros, entre los que despunta el conocido ensayo de Todorov sobre la narrativa fantástica:

Aquí está el libro que me hizo perder pie: «Introducción a la literatura fantástica» de Todorov, vaya, a buenas horas, lo estuve buscando antes no sé cuánto rato, habla de los desdoblamientos de personalidad, de la ruptura de límites entre tiempo y espacio, de la ambigüedad y la incertidumbre; es de esos libros que te espabilan y te disponen a tomar notas, cuando lo acabé, escribí en un cuaderno: «Palabra que voy a escribir una novela fantástica» (CA 1978: 19).

El fragmento subraya la convergencia entre realidad y ficción: por una parte, el emblemático volumen es el causante de una caída de la protagonista; por otra, introduce la reflexión metaliteraria sobre lo fantástico, que continuará a lo largo del diálogo con el desconocido visitante vestido de negro. El mismo acto de ‘perder pie’ sugiere metafóricamente el deslizamiento del mundo real al mundo fantástico.

Los libros se imponen con su presencia física también en las otras novelas y cuentos. En la habitación de *Retahílas* donde Germán y Eulalia pasan la noche dialogando domina la presencia del baúl de la anciana moribunda, rebotante de libros y revistas; en *Caperucita en Manhattan* se describen los volúmenes de cuentos que posee Sara Allen; en el primer capítulo de *Nubosidad variable*, el libro favorito de Sofía –*Cumbres borrascosas* de Emily Brontë– cae al suelo y su marido lo desplaza con la punta del pie, manifestando así su desprecio por el mundo de la imaginación.

La profusión de libros en el espacio escénico de *La Reina de las Nieves* es notable, como se ve con claridad en el apartamento compartido por Almu –la chica encontrada por Leo en sus vagabundeos nocturnos– y Mónica. Esta última, en vísperas de su marcha definitiva, decide separarse de su pequeño patrimonio de papel impreso: «[...] los libros son para leerlos, no para atesorarlos y que críen polvo. La gente que más los guarda y recuenta no es la que más apego tiene a lo que dicen» (211). Invitado a servirse libremente,

Leonardo empieza a hurgar entre las pilas de volúmenes amontonados sobre la mesa, hasta extraer *Lo sagrado y lo profano* (1957) de Mircea Eliade. El libro, marcado por numerosos subrayados y anotaciones en los márgenes, que denotan una lectura intensiva, propicia un profundo entendimiento entre los dos jóvenes. En medio del caos que reina en la habitación —«Te invaden los objetos. Cuantos más quitas, más nacen, y todos reivindicando sus derechos, exigiendo atención» (216)— aflora un tomo aún más significativo: *Ensayos sobre el vértigo* de Casilda Iriarte, cuya aparición marcará un punto de inflexión en la trayectoria del protagonista.

A diferencia del texto de Eliade y de otros muchos que pululan en la novela, el de Casilda pertenece únicamente al mundo de la ficción; Leonardo lo recibe como un mágico talismán que le ayudará a descifrar su rompecabezas<sup>11</sup>. La reproducción en la portada del libro del cuadro de Friedrich<sup>12</sup>, la cita inicial de Ibsen, las analogías entre el ensayo y las cartas de Sila al padre son otros indicios reveladores: «Ha saltado por el aire la nieta del farero y se ha superpuesto a la otra, a la que me usurpa la Quinta Blanca y escribe libros que se me ocurren a mí» (230). El héroe ya está cerca de la verdad —«Yo sigo aquí, mientras tanto, procurando mantener la cabeza fría, jugando con los pedacitos del rompecabezas, a ver si compongo la palabra clave» (238)—, aunque al principio tomará por enamoramiento el germen de un sentimiento filial.

Otro lugar marcado por la presencia de los libros es la habitación del torreón de la Quinta Blanca, espacio utópico por excelencia (Greimas 1976b), que resguarda como un sagrario los objetos más queridos del protagonista. Durante el periodo en que su visión estuvo ofuscada por la esquirla de vidrio, Leonardo se había desprendido apresuradamente de la casa heredada de su abuela. Sin embargo, en su camino hacia la recuperación, siente una punzante nostalgia por aquel espacio y por los objetos que lo habitaban: «[...] volvió a aflorar [...] el recuerdo de tantos objetos huérfanos de mí, abandonados desconsideradamente en la Quinta Blanca» (211). A pesar de sus temores, la nueva dueña ha mantenido intacta la topografía del lugar, que el lector verá en una de las últimas escenas:

<sup>11</sup> Como observa Calvino (1988: 114), en el modelo de Greimas los objetos mágicos pertenecen a la categoría de Ayudantes.

<sup>12</sup> También los cuadros son presencias simbólicas en la escena. Leonardo, por ejemplo, mira repetidamente el «grabado inglés del siglo XIX» (111), que está colgado en el despacho paterno delante de la caja fuerte y que representa un faro en una noche de tormenta. No menos significativo es el grabado que asocia a los recuerdos de la Quinta Blanca, con la imagen de un barco y de una mujer que saluda agitando un pañuelo: la misma mujer vestida de gris que se le aparecerá en sueños a Leonardo en la cárcel (35), y que se materializará al final en la persona de Casilda. Es evidente la analogía entre este último cuadro y el de Manolo Reina en *Nubosidad variable*, titulado «Nubes de despedida», que representa una figura femenina haciendo una señal de adiós a un barco lejano en el mar. En su estudio sobre *La Reina de las Nieves*, Elide Pittarello (2004) ahonda en el papel de los elementos pictóricos insertados en esta novela [nota ampliada para esta edición].

Las estanterías rebosaban de libros, porque ni siquiera los de texto se habían tirado. Y en una de ellas dormitaba, escondido entre otros, un tomo pequeño con tapas duras, cinta de seda para señalar la página y letras en dorado sobre el lomo gris, donde se leía: «Hans Christian Andersen. LA REINA DE LAS NIEVES.» Estaba allí mismo, a la derecha de la ventana (276).

El libro clave tantas veces evocado no es solo un recuerdo de lectura sino una verdadera reliquia, conservada con otras cosas en un espacio metafórico que simboliza la infancia. También para Casilda la habitación del torreón atesora recuerdos entrañables, es decir, los libros que en tiempos lejanos leía con Eugenio: «Y para mayor asombro de aquella niña que fui, este tesoro tenía que venir a reencontrarlo en el torreón, lo que más me fascinaba entonces de la casa, mirada desde fuera» (286).

La experiencia de la lectura es inseparable del contacto físico con el papel impreso: formato, caracteres e ilustraciones de los libros se asocian en el recuerdo a los contenidos y a las imágenes evocadas; a su vez, los libros llevan huellas del contacto con distintos lectores. *La dama del mar* de Ibsen, por ejemplo, no se inserta dentro del espacio narrativo de *La Reina de las Nieves* solo como texto, sino como un objeto. Se describe una edición concreta, que había pertenecido a la abuela Inés y que, posteriormente, pasó por las manos de distintos lectores: «Era un libro encuadernado en rojo, parece que lo estoy viendo, sucesores de Hernando, Arenal II, 1914, la abuela lo tenía con las obras de Lope, Moreto y Calderón, y en ese mismo tomo leyó Sila la historia que más tarde leí yo» (127).

#### 7.4. TRAMA DE LECTURAS

La crítica literaria de los últimos decenios ha otorgado una importancia creciente a la interacción entre autor y lector como base del pacto narrativo (Bourneuf y Ouellet 1976; Eco 1979; Segre 1985 y 1991; Pugliatti 1985). En la novela que nos ocupa, el acto de leer como diálogo intertextual se plasma en el relato: Leonardo, es, a la vez, actor principal de la obra *La Reina de las Nieves* de Carmen Martín Gaité y receptor del homónimo cuento de Andersen, así como de otros textos literarios, con los que establece una intensa relación. Este dialogismo, que causa vistosas interferencias entre literatura y vida, se configura como expresión privilegiada de la problemática comunicativa en torno a la cual gira el universo narrativo de la autora<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> En los *Cuadernos de todo*, esta idea de la lectura como apropiación del discurso ajeno, en sentido 'germinativo' (Pozuelo Yvancos 2018), se expresa repetidas veces. Las siguientes palabras, entre otras, se ajustan perfectamente a la experiencia de Leonardo como lector: «Los libros que "te dicen algo" son los que descubren a la luz y mediante el logos algo que tú ya

En el plano diegético, como ya hemos observado, el cuento de Andersen aporta elementos de diversa índole; atraviesa el espacio escénico como objeto concreto y finalmente opera a nivel metadiegético gracias a las sucesivas evocaciones de Leonardo, quien se narra la historia a sí mismo y al lector, partiendo de su propia experiencia de recepción infantil. La primera reminiscencia surge durante el aislamiento de la cárcel, pero es la aparición de la abuela<sup>14</sup> la que desencadena la recuperación definitiva: «[...] necesitaba reingresar en el reino del “érase que se era”, mediante el rescate de la fórmula exacta de iniciación. Principiaba el estío...» (95). Una vez recordada dicha fórmula, Leonardo evoca a la abuela en el acto de narrarle la historia, y a sí mismo escuchándola, con su actitud receptiva y crítica: igual que Sara Allen, al pequeño Leo le hubiera gustado cambiar el final del cuento («Yo me enfadaba y decía que no, que la segunda parte del cuento era mentira», 98) y alargar hasta el infinito la parte descriptiva inicial, que aprovecha representándola en sus propios dibujos<sup>15</sup>.

Al enunciar la historia, Leonardo adulto respeta su sentimiento infantil: se detiene en la amistad entre los dos niños, describe detalladamente sus casas e insiste en un episodio que, en realidad, no pertenece ni a la versión original de Andersen ni a su adaptación, es decir, la carrera en el trineo de Kay y Gerda, que ocurre antes de que el pequeño sea raptado por la *Reina de las Nieves*<sup>16</sup>. Se supone que, como todo narrador oral, la abuela introducía algunas variantes, aunque de vez en cuando abría el libro con la cubierta gris para leer algún pasaje. Gracias al flujo de la memoria auditiva, también vuelven al oído de Leo los acertijos que la abuela Inés le proponía «con aquella sonrisa enigmática de quien conoce todos los secretos pero no está dispuesto a vendérselos a nadie de barato» (101).

Cuando era niño, además, Leonardo tendía a identificarse con los personajes y a participar activamente en la historia, añadiendo algunos detalles que, según él, faltaban: «Esta última frase de “ahora ya hay que continuar” no la pronunció nunca la persona alta vestida de blanco, ni tampoco la decía la abuela; se la añadía yo mentalmente al relato con inmediata

---

habías pensado. Van contigo, dentro de ti, y a veces hablan por ti. Uno es un tejido de los diversos libros que ha leído» (*OC VII* 2019: 451) [nota a esta edición].

<sup>14</sup> Como es habitual en Carmen Martín Gaité, el diálogo es uno de los principales mecanismos narrativos. A diferencia de las novelas anteriores, en esta abundan las conversaciones entre vivos y muertos (Leonardo habla, en momentos distintos, con el padre, con la abuela y con la madre), que se desarrollan con la naturalidad del intercambio real, en un cruce entre sueño y realidad, presencia y ausencia, como en la magistral escena del encuentro de Leonardo y Casilda en la estación.

<sup>15</sup> El fragmento descriptivo del cuento citado al comienzo del capítulo IV de la novela (97) corresponde al *incipit* de la edición de Mary MacGregor.

<sup>16</sup> Este episodio añadido es funcional a la trama de la novela, al introducir el tema del vértigo, que le permite a Leonardo descubrir las afinidades que lo unen a Casilda.

espontaneidad» (107)<sup>17</sup>. En definitiva, Leonardo adulto rememora y escribe en sus propios cuadernos el cuento de Andersen, tal como lo había escuchado, leído y vivido de pequeño. A estos distintos niveles de fruición y de enunciación se suma un nuevo recorrido de lectura que le proporciona útiles claves interpretativas.

El relato, en efecto, avanza en paralelo con el itinerario interior de Leo. El acto enunciativo, propiciado por la aparición de la abuela Inés, se interrumpe con el secuestro de Kay y se reanuda en otro momento clave, cuando el protagonista recuerda el funeral de la abuela. Esta vez, la atención se concentra en la llegada de Gerda al palacio de hielo: «Ocupaban más de medio libro todas sus peripecias esforzadas [...] hasta que conseguía avistar el castillo de hielo de la Reina de las Nieves, rescatar a su amigo mediante un beso, y lograr así un final feliz» (154). Esta, que para Andersen es la parte más consistente de la historia, se resume en pocas líneas; a Leonardo le interesa, más bien, captar el misterio de un rescate inverosímil: «yo pensaba que una mudanza tan terrible no podía borrarse con un beso» (155). El recuerdo obsesivo del cuento, junto con la evocación de una escena remota en la que la madre, vestida de blanco, le llevaba la carta póstuma de la abuela, actúa heurísticamente en el camino introspectivo del héroe:

He entendido lo fundamental, lo que tú nunca quisiste decirme, tal vez para que no se me helara del todo el corazón. La mensajera de aquella carta, a quien siempre besé y llamé madre con cierta aprensión, al sacarla de entre los pliegues de su manto blanco y tendérmela, me estaba dando también la clave de su propia identidad [...]. Tu carta póstuma me la trajo en persona la Reina de las Nieves (160).

Al convertirse en narrador de una historia tantas veces escuchada, Leonardo finalmente halla respuesta a las muchas preguntas que habían quedado en suspenso desde su infancia: «Por ese tiempo ya había yo empezado a entender [...] que a un niño nunca le contestan a derechas, que se ve obligado a crecer entre adivinanzas nunca resueltas» (112). La relectura adulta del cuento, que pone al descubierto sus lados más profundos e inquietantes – como la angustia de perder la memoria<sup>18</sup>, por fin, esclarece los enigmáticos acertijos.

---

<sup>17</sup> Ausente en el original de Andersen, la frase aparece, aunque solo sugerida, en la adaptación llevada a cabo por MacGregor: «Y cuando el niño quiso desatar su trineo, el conductor del vehículo se volvió, sonriendo de nuevo, como si quisiera decir: –Continúa pequeño Kay, continúa» (16). Se tiene la sensación de que la autora misma mezcla los recuerdos de su recepción infantil con la posterior lectura del original, multiplicando las intersecciones entre lecturas diversas.

<sup>18</sup> Cuando se narra con las técnicas y el lenguaje de la narrativa adulta, el mundo del cuento maravilloso muestra su cara más oscura (Pisanty 1993: 173). Aunque, como hemos

Incluso después de la solución del enigma, la historia sigue proporcionando pistas hermenéuticas y modelos de acción, como es propio de toda obra literaria: «La literatura», escribe la autora en *El cuento de nunca acabar*, «se introduce en nuestras vidas de una forma insensible y progresiva, y no solo va conformando el pensamiento, sino prestándonos sus propios ojos» (CNA 1985: 71). Leonardo también es consciente de este fenómeno, como subraya en varias ocasiones: «Hasta que una mañana el quid de la cuestión había quedado súbitamente al descubierto, como tantas veces, mediante el concurso providencial de la literatura. Se acordó de Gerda y fue como quitarse una venda de los ojos» (310). Su actitud hacia los demás textos literarios citados es análoga a la que reserva al cuento de Andersen; la palabra escrita se mezcla con la experiencia en una intrincada madeja: «Se llegan a crear unas simbiosis entre lo que has leído y lo que vas viviendo y pensando que a veces da miedo» (211).

Otro episodio clave de lectura interactiva que se narra en la novela concierne al ensayo de Casilda, que el protagonista recibe como regalo de Mónica. Leonardo establece una doble relación comunicativa: por un lado, fuera del texto, con la donadora que lo ha llenado de notas («Proliferan abrazadas mi letra y la tuya, como ramas infinitas que invaden todo el espacio y se desbordan fuera de él», 228); y, por otro, dentro del texto, con la escritura misma: «No es sólo que me identifique con un texto ajeno, que eso ya me ha pasado muchas veces, es que es mío, que siento estarle dando forma yo, lo escribo al leerlo» (224).

En este caso, la intertextualidad es ficticia, ya que el ensayo de Casilda Iriarte existe únicamente en el universo narrativo de *La Reina de las Nieves*, donde, sin embargo, resulta tan verosímil como las obras de autores reales –desde Ibsen a Cervantes, desde Eliade a Moritz– y representa un caso extremo de interiorización del mensaje de otros. Este cruce de lecturas, voces, textos y estilos configura el dialogismo de la novela, entendido, en el plano personal, como búsqueda de interlocutor y, en el literario, como plurivocidad y pluridiscursividad (Bajtín 1979).

Finalmente, cabe subrayar que la confianza en la palabra literaria se ve asediada por una duda inquietante: la acción de la literatura sobre la vida puede acarrear consecuencias desastrosas. Esta perspectiva desencantada se encarna en la realista abuela, que no le escatimaba advertencias: «te vas a volver loco, niño, de tanto buscar en los libros la piedra filosofal, sal a darte un paseo» (311), con una inevitable referencia a Don Quijote:

¡Que te ha sorbido el seso!, vaya una simpleza. Te lo sorbes tú solo, de tanto darle coba a la literatura, que es lo que te envenena, como a todos los hombres que se encierran con libros. Fíjate

---

visto, Leonardo conserva la emoción infantil, su punto de vista actual es necesariamente el de un adulto.

don Quijote: por muy en bronces que lo representen, a mí de las que me da pena es del ama y la sobrina que lo tuvieron que aguantar (242).

Esta admonición aflora también en las palabras de Casilda: «Eso es precisamente la literatura: una prisión de cristal» (296). En resumidas cuentas, al final de este complejo itinerario a través de los textos nos quedamos con la duda sobre qué es la literatura: ¿vía de fuga, castillo encantado o prisión de cristal? Y los libros, ¿son «sepultura de un ser querido» (211) o insustituibles compañeros de viaje? *La Reina de las Nieves* deja sin respuesta estas preguntas, pero afirma con fuerza que el diálogo con la palabra de otros es un bien precioso y una inagotable fuente de inspiración literaria.

## 8. DIÁLOGO Y CONVERSACIÓN, HOY: LOS MÚLTIPLES HILOS DE CARMEN MARTÍN GAITE

El último capítulo de *Dialogo e conversazione* se planteaba el objetivo de valorar el aporte de Carmen Martín Gaité a las reflexiones teóricas sobre la interlocución y la comunicación literaria, que tienen en *El cuento de nunca acabar* su expresión más cumplida. El análisis tenía como punto de partida la clásica teoría de Jakobson (1981), que concibe la comunicación como transmisión de un mensaje, elaborado por un emisor y dirigido a un destinatario, a través de un determinado canal o medio. Sin embargo, si bien es cierto que, en Carmen Martín Gaité, la figura del interlocutor es objeto de reflexión teórica, el paradigma jakobsoniano resulta insuficiente para esbozar el modelo comunicativo defendido por la autora. Se trata, en efecto, de un esquema abstracto y formal, elaborado para ilustrar las funciones del lenguaje, mientras que Martín Gaité orienta su indagación, más bien, hacia las interacciones reales y la capacidad del individuo de actuar dentro de un contexto social determinado.

Además, la noción de ‘teoría’ en sentido estricto, entendida como ‘conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación’ (Real Academia Española 2014), está reñida con la visión heterodoxa y antiacadémica de la autora, cuya actitud razonadora no se tradujo en un sistema teórico cumplido. Sin embargo, la falta de sistematicidad no va en menoscabo de su aportación teórica, cuya coherencia y originalidad, que descansa también en la dimensión narrativa y en un amplio repertorio metafórico e imaginativo, genera continuamente nuevas lecturas. Martín Gaité exploró problemáticas análogas tanto en sus novelas como en los ensayos o en las obras ‘fronterizas’ entre ficción y no ficción. Esta «fusión de géneros» (Brenneis 2014) subraya el carácter unitario de su producción, que puede

verse como un constante camino de búsqueda, más allá de las convenciones genéricas<sup>1</sup>.

En todo caso, el modelo comunicativo que desarrolla la autora es cercano, más bien, al dialogismo bajtiniano, por un lado, y a enfoques etnográficos como el de Hymes (1974), por otro. Las reflexiones teóricas están basadas siempre en la observación directa de la realidad: pensemos, entre otros ejemplos, en el impacto que tuvo el paseo con la niña en El Boalo, narrado en *El cuento de nunca acabar*, en la elaboración de su pensamiento estético (Pittarello 2014: 154-159). Episodios como este no tienen un valor meramente anecdótico o ejemplificativo, sino que están constantemente sometidos a un distanciamiento reflexivo y un proceso de ficcionalización (Teruel 2023a: 314). Asimismo, en el relato de las interacciones comunicativas desempeñan un papel fundamental todos los elementos que cooperan en la construcción del significado, desde el lugar en el que se produce el intercambio verbal a la gestualidad que lo acompaña, desde la posición recíproca de los participantes a los condicionamientos sociales.

Martín Gaité tuvo conciencia del funcionamiento de las más diversas prácticas comunicativas y discursivas, tanto orales como escritas, con especial referencia a las conversaciones en grupo, la diada dialógica, el intercambio epistolar y, en la vertiente más creativa, la comunicación literaria y el acto de lectura. Más que puramente transmisora, su visión del diálogo es cooperativa, dinámica y polifónica, puesto que la alternancia de voces expresa una pluralidad de puntos de vista y posiciones sociales. Su mirada pone de manifiesto el conjunto de elementos que hacen significativa una interacción, desde las coordenadas espaciotemporales a la corporalidad.

Con todo, el binomio diálogo/conversación sigue teniendo validez como marco interpretativo, puesto que pone de relieve dos polos fundamentales en la obra de la autora: por un lado, el diálogo como ‘deseo interlocucional’ (Rueda 1995) y como intercambio creativo, y, por el otro, la conversación rutinaria, sometida a las normas sociales. Entre estos extremos, se sitúa una amplia gama de posibles manifestaciones, incluidas las conversaciones que, aunque sujetas a las normas, tienen un carácter subversivo.

En las páginas que siguen, propondré un planteamiento general del modelo comunicativo desarrollado en la obra de Carmen Martín Gaité, actualizando algunas de las consideraciones finales de *Dialogo e conversazione*

---

<sup>1</sup> La aportación de la escritora al género del ensayo ha sido valorada, sobre todo, en las últimas décadas, tras la publicación de los *Cuadernos de todo*, que han ofrecido nuevas claves interpretativas (cfr. nota n. 32, cap. 4). Asimismo, un recorrido por las *Obras completas* nos muestra la primacía de su producción ensayística, desde el punto de vista tanto cuantitativo como cualitativo. En su día, en cambio, esta vertiente se valoró negativamente como «crisis de la imaginación» (Sanz Villanueva 1980: 118). Sobre esta faceta de la obra de la autora pueden verse los trabajos reunidos en el n. 25 de la revista *Cuadernos AISPI* titulado *Carmen Martín Gaité y la no-ficción* (Calvi y Teruel 2025) [esta nota y todas las siguientes pertenecen a esta edición].

e incluyendo también varias referencias a las otras novelas analizadas en la segunda parte del volumen. El marco teórico combina diferentes perspectivas sobre la comunicación, tanto de ámbito lingüístico como de otros ángulos disciplinares.

### 8.1. EN BUSCA DE INTERLOCUTOR

El afortunado sintagma que se suele asociar a la figura de Martín Gaité apareció por primera vez, como bien sabemos, en el artículo publicado en la «Revista de Occidente» en septiembre de 1966 y recogido como texto señero en el volumen de 1973, titulado *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. También se encuentra en el título que el escritor mexicano Federico Campbell eligió para la entrevista a Martín Gaité realizada en 1970, «Carmen Martín Gaité o la búsqueda de interlocutor», incluida en su volumen de conversaciones con exponentes de la nueva novela española, *Infame turba* (Campbell 1971). Asimismo, a finales de los años 70, Glenn (1979) destaca la centralidad de la problemática comunicativa en la obra de la salmantina.

En su estudio sobre el pensamiento literario en el siglo xx, Pozuelo Yvancos (2019) subraya el calado del pensamiento de Carmen Martín Gaité, cuya idea motriz «tiene que ver con la concepción latente en el sintagma “búsqueda de interlocutor”» (2019: 127-128). Este crítico remarca cómo, desde la década de los sesenta, la escritora se decantó por una concepción comunicativa de la creación literaria, frente a los que sostenían la idea de la poesía como conocimiento. Por su parte, Jordi Gracia (2016) insiste en que el peso debe caer en la noción de búsqueda, más que en la de interlocutor: «El centro es la búsqueda o el empeño mismo de la expedición, no la comunicación o la interlocución» (2016: 23), aunque la autora siempre defendió «una literatura que involucre y asedie al lector, afectándolo y sacudiéndolo» (2016: 24), en contra de la altivez y del ostracismo literario de algunos compañeros de generación, como Benet o Ferlosio. Desde este punto de vista, la búsqueda de interlocutor es también búsqueda de una voz propia y afirmación de su innovador «pensamiento narrativo» (Teruel 2020).

Si bien es cierto que en el artículo mencionado Carmen Martín Gaité desarrolla sobre todo la dimensión literaria de la búsqueda de interlocutor –anclándola, eso sí, en la capacidad narrativa que todo ser humano manifiesta desde la infancia–, no se debe desestimar otra vertiente clave, es decir, la dimensión social de la comunicación. Esta faceta se relaciona con las vivencias personales y la observación directa de la sociedad en la época franquista, en la que las rígidas normas sociales impuestas por el régimen tuvieron un fuerte impacto en las prácticas comunicativas y en las relaciones interpersonales. A pesar de que ella vivió respaldada por una familia

en la que se admitía el diálogo y se valoraba la formación cultural de las mujeres, sufrió en su piel la atmósfera opresiva de la vida provinciana, que escudriñó con microscopio en sus cuentos y novelas. El título del capítulo central de *Usos amorosos de la postguerra española*, «Entre santa y santo pared de cal y canto», estigmatiza el modelo educativo basado en la separación entre los sexos, que los incapacita para comunicarse entre ellos y que, sobre todo, perpetúa el modelo patriarcal que impone a la mujer el rol exclusivo de madre y esposa (Pérez 2007: 141). Su análisis subvierte el carácter prescriptivo del refrán, mostrando sus contradicciones: la pared de cal y canto erigida como protección contra las tentaciones, en realidad, solo producía un abismo de incomunicación.

En este panorama social, la necesidad de encontrar un interlocutor dispuesto a un diálogo auténtico es acuciante, sobre todo, en las mujeres que no aceptan los roles impuestos y se enfrentan, aunque a veces tímidamente, a las expectativas sociales respecto a los papeles de género. Martín Gaité no manejó el concepto de género, ni mostró simpatía por los estudios feministas, pero ofreció una amplia galería de tipos femeninos, analizando en profundidad los roles sociales que desempeñaban (Pérez 2007). La Natalia de *Entre visillos*, en sus intentos a veces fallidos de establecer un diálogo no rutinario, encarna el perfil de la ‘chica rara’, es decir, la joven inquieta y sensible, que no se resigna a encauzar su vida dentro de las pautas establecidas. Sorpresa en *El pastel del diablo* y Sara Allen en *Caperucita en Manhattan*, entre otros ejemplos, pertenecen a la misma estirpe y tienen en común la capacidad de subvertir las expectativas mediante subjetividades dialógicas (Rolón-Collazo 2002). En otras palabras, la disconformidad de las ‘chicas raras’ ante los roles hegemónicos desemboca en una apremiante búsqueda de interlocutor<sup>2</sup>.

Aunque la revisión analítica de la sociedad franquista constituye el ‘núcleo duro’ de la obra de la autora, en consonancia con sus vivencias personales, la misma actitud crítica e indagadora se dirige a la sociedad de la Transición, en la que, a pesar del entusiasmo por la libertad reconquistada, no se realizaron muchos avances hacia una interlocución auténtica, como se pone de manifiesto en las obras pertenecientes a esta etapa. A la par que trabajaba en la vertiente de la memoria, con el proyecto de los usos amorosos de la postguerra, Martín Gaité emprendió otra senda, orientada hacia lo contemporáneo: no olvidemos que dos de las novelas publicadas en los años 90, *Nubosidad variable* y *La Reina de las Nieves*, se empezaron a redactar entre la segunda mitad de los 70 y la primera de los 80, y están ambientadas

---

2 El perfil de ‘rareza’, asociado a la búsqueda a veces frustrada de interlocutor, no es exclusivo de las mujeres, sino que se encarna también en personajes masculinos, como David Fuente en *Ritmo lento* o Leonardo Villalba en *La Reina de las Nieves* (Senís Fernández 2007: 397-428). Por otro lado, la figura de la ‘chica rara’ es emblemática de la novela española del siglo XX escrita por mujeres, como se ve, por ejemplo, en obras de Carmen Laforet y Ana María Matute (Mayock 2004).

en la época de la Transición<sup>3</sup>. La crítica de la sociedad democrática se dirige, en particular, al culto del dinero, del éxito profesional y de las apariencias: el marido de Sofía en *Nubosidad variable*, por ejemplo, es el prototipo del ejecutivo de éxito, cuyo displicente arribismo levanta un nuevo tipo de ‘pared de cal y canto’ entre él y su mujer. Los encuentros sociales como el cóctel de Gregorio Tormes tampoco son propicios para la comunicación sincera, aunque la sorpresa está a la vuelta de la esquina, en la persona de Mariana León, que aparece ‘como liebre en el erial’. Por otro lado, como veremos en el § 8.3., la insistencia en el lenguaje juvenil pone al descubierto otras formas de comunicación estereotipada, propias de la juventud del ‘rollo’ o de la ‘movida’. La sociedad consumista y las prácticas sociales de la movida juvenil son el blanco de una crítica despiadada también en *La Reina de las Nieves*, donde la búsqueda de interlocutor supone la vuelta al mundo de la imaginación y de la infancia<sup>4</sup>.

En cuanto a los componentes del acto comunicativo y las claves de su éxito, el primer requisito es el de poner en orden los pensamientos. La incapacidad para dominar el caos mental puede ser el síntoma de un desorden psicológico, como en el caso del protagonista de *Ritmo lento*; pero incluso un individuo ‘sano’ experimenta a menudo una sensación de angustia cuando se dispone a contarle algo a alguien. Esta desazón puede ser paralizante en quien afronta el reto de la escritura literaria, como Martín Gaité reconoció repetidas veces. En su cuaderno de *collages* lo expresó de forma visual<sup>5</sup>, acompañando la imagen de unas piezas desordenadas y la autorrepresentación de sí misma tendida en el suelo con un comentario irónico: «Tienes que acordarte siempre (y esto te pasa igual en Doctor Esquerdo) de que la única manera de empezar a ordenar el caos es: 1) encender la luz sobre él; 2) sentarse» (VNY 2005: 170). Es decir, la capacidad de ver y la postura corporal tienen un papel decisivo.

3 El proyecto de *La Reina de las Nieves* se inauguró en 1975, según declara la autora en la «Nota preliminar» (RN 1994: 11-12), aunque en los *Cuadernos de todo* se encuentran apuntes más antiguos (en particular, en el Cuaderno n. 13); el de *Nubosidad variable* se inició unos años más tarde (Teruel 2009: 1528-1529).

4 Cruz-Cámara (2005) subraya cómo en *La Reina de las Nieves* Carmen Martín Gaité emplea la modalidad narrativa del *romance* para cuestionar ciertos aspectos de la sociedad española de la Transición e indagar «en las condiciones existenciales del individuo contemporáneo inmerso en estas nuevas coordenadas ideológicas» (2005: 119).

5 Carmen Martín Gaité era experta en la técnica del *collage*, que ejercía habitualmente, como afirma en la entrevista reproducida en el cap. 9 de este volumen. En particular, el cuaderno *Visión de Nueva York* constituye un punto de inflexión en su trayectoria, al adoptar de forma sistemática este medio expresivo para aprehender lo inabarcable. Como observó con acierto Elide Pittarello (2014), «Expresándose a trozos, Carmen Martín Gaité va aprendiendo cómo englobar más, gracias a lo mucho que deja fuera» (2014: 174); en esta aceptación de lo fragmentario, está la clave que le permitió poner punto final a la aventura de *El cuento de nunca acabar*. Más en general, lo visual tiene varias manifestaciones en su obra, desde el uso del dibujo a la presencia de elementos pictóricos de vario tipo (Pittarello 2004 y 2014; Ochoa 2017; Bautista Botello 2019; Venzon 2025).

La metáfora que mejor refleja el éxito de esta operación mental es la del hilo, que sirve para unir pensamientos y palabras en un todo armónico, convirtiendo al hablante en un buen narrador. Desde la Antigüedad, el hilo simboliza la unión esencial<sup>6</sup>, y Martín Gaité explota al máximo su entramado metafórico y sus variaciones lingüísticas ('retahíla', 'hilar', 'hilado', etc.), así como las referencias materiales a la actividad del coser. La autora dignifica esta labor en su materialidad, gracias también al ejemplo de la madre, que siempre defendió la aculturación de las mujeres: «Hasta a coser un botón aprende mejor una persona lista que una tonta» (CA 1978: 93). Junto con la mirada desde la ventana, la metáfora del hilo viene a ser peculiar de la visión femenina del mundo y de la comunicación. A la acción dinámica y abierta del 'coser', se contraponen la artificiosa y cerrada del 'atar' (o 'coser sin hilo'): las 'novelas de papeles atados', para la autora, son construcciones autocomplacientes y estériles (Teruel 1997: 64-72).

En efecto, el orden debe ser mantenido rigurosamente abierto: un orden muy rígido, dirigido exclusivamente hacia el yo, es un indicio inequívoco de 'narrador tanathos', o 'quejumbroso', una figura de la que son exponentes prototípicos David Fuente en *Ritmo lento* o Agustina en *Fragmentos de interior*. En el plano verbal, el discurso abierto se caracteriza por el uso frecuente de los indicadores de segunda persona: entre los ejemplos más significativos, sobresalen los de Germán y Eulalia en *Retahílas*. Por el contrario, la narración egocéntrica o tanathos no evade de la esfera del sujeto, en la que incluso el 'tú' queda englobado en la experiencia personal. Por su parte, el buen interlocutor debe ser capaz de recoger el hilo con una mirada libre de prejuicios: un armónico intercambio de turnos (Grice 1978; Lakoff 1978) es esencial para coronar con éxito un diálogo, como se ve en *Retahílas*.

En definitiva, la metáfora del hilo se desarrolla en un doble sentido: en el plano del yo, alude a la unión asociativa entre los elementos del discurso, mientras que, en relación con el tú, representa un flujo continuo que une a dos individuos. Es representativa de una visión colaborativa y dinámica de la comunicación, en la que los participantes son igualmente responsables del fracaso o del éxito<sup>7</sup>. Pero hay otros ingredientes decisivos, que diversifican las distintas prácticas comunicativas de acuerdo con los roles sociales: el espacio y el tiempo.

<sup>6</sup> Véase la voz 'hilo' en Cirlot (1985: 240).

<sup>7</sup> Desde una perspectiva eminentemente literaria, Montserrat Escartín (2014) subraya la dimensión egocéntrica de la búsqueda de interlocutor: «Tal vez la búsqueda de un tú con quien dialogar sea sólo un modo de encubrir el egocentrismo de la escritura» (2014: 600). En la vertiente opuesta, Aladro Vico y Quintana Cocolina (2025) exploran, mediante las herramientas del análisis del discurso, la teoría creadora y comunicativa de la autora, que se asienta en «una idea cooperativa de la literatura y de la lengua, imbuida de una actitud ética de la escritura como espacio de aceptación del otro» (2025: 203).

## 8.2. ESPACIO, TIEMPO Y CORPORALIDAD

En Carmen Martín Gaité, la comunicación tiene una dimensión cronotópica, es decir, está vinculada a unas determinadas condiciones espaciotemporales, tanto en el ámbito de la ficción como en relación con el marco histórico en el que se sitúa. En *El cuarto de atrás*, por ejemplo, se distinguen claramente el ‘cronotopo interno’, reconducible a la acción principal, y el ‘cronotopo externo’ (Bajtín 1979), referido a la época franquista y sus usos sociales. La visita del hombre de negro y la interacción entre él y la protagonista se desarrollan en un espacio cerrado, descrito pormenorizadamente en sus articulaciones internas y en el lapso temporal de una noche<sup>8</sup>; la narración y el flujo de la memoria, en cambio, remiten a una época histórica que tiene en la guerra civil y la postguerra su eje central, y a un marco espacial cuyos centros clave son Salamanca y Madrid.

El control del tiempo y del espacio impuesto por el régimen generó una parálisis temporal, que solo la muerte del omnipresente dictador pudo desbloquear, como subraya la protagonista de la novela: «Se acabó, nunca más, el tiempo se desbloqueaba, había desaparecido el encargado de atarlo y presidirlo, Franco inaugurando fábricas y pantanos, dictando penas de muerte [...], hablando por la radio, contemplando el desfile de la Victoria, Franco pescando truchas [...]» (CA 1978: 137). En el cronotopo franquista, las relaciones interpersonales seguían las pautas establecidas dentro de los distintos espacios sociales y se atenían a rígidos vínculos temporales. Esta manipulación del tiempo y del espacio es el telón de fondo en el que se fragua la tensión comunicativa de novelas como *Entre visillos*, donde buena parte de las interacciones estaban sometidas a tales ataduras. En un estudio sobre esta novela, Jackson (2019) analiza la función del ‘tiempo vigilante’, cuyo trasunto material más representativo es el ‘ojo de la catedral’, como forma de control sobre la mujer. En la etapa de la Transición, el panorama no es tan uniforme: tanto en *Nubosidad variable* como en *La Reina de las Nieves* la acción se desarrolla a través de diferentes espacios y en un tiempo más dilatado, de acuerdo con una coyuntura sociopolítica más diversificada, aunque los obstáculos para la comunicación auténtica también pueden derivar de otros vínculos espaciotemporales (pensemos, por ejemplo, en el mundo carcelario representado en *La Reina de las Nieves*).

Al mismo tiempo, la escritora apunta a las prácticas comunicativas y espaciales que subvierten el orden establecido. Son las que Michel de Certeau (2010) definió como ‘tácticas’, frente a las ‘estrategias’, mediante las cuales los poderes institucionales o económicos planifican y regulan el uso del espacio y su sintaxis (horarios, movimientos, relaciones de poder, etc.). Las personas comunes se insinúan en los resquicios que a veces se abren dentro

---

<sup>8</sup> La reducción del tiempo narrativo, que potencia la densidad narrativa, es un rasgo clave de la novela moderna (Villanueva 1994).

de los espacios impuestos y actúan de forma creativa, aunque no siempre son conscientes de ello. De Certeau se centra en las microprácticas urbanas y compara el acto del caminar a una forma de enunciación: los transeúntes que eligen un recorrido diferente de los establecidos en un trazado callejero escriben unos ‘textos’ que, sin embargo, no siempre son capaces de leer (2010: 145). Podríamos decir que, en Carmen Martín Gaité, la conversación obedece a las interacciones admitidas dentro de un sistema espaciotemporal organizado, mientras que el diálogo auténtico se inserta en las grietas del sistema.

En la época franquista, el control del espacio y del tiempo penetraba hasta en los hogares, por ejemplo, mediante la obsesiva insistencia en el orden. Las habitaciones reservadas a las visitas, además, eran como prolongaciones de los espacios públicos, donde las conversaciones, los gestos e incluso las miradas obedecían a férreos rituales, máxime en una ciudad provinciana como Salamanca. Es emblemática la escena de *Entre visillos* en la que Pablo Klein visita a la familia del profesor fallecido, en cuya descripción se destaca el carácter impostado de movimientos, gestos y palabras. Pablo observa a las personas reunidas y, al mismo tiempo, es observado como un cuerpo extraño que sigue trayectorias inusuales, alterando por un momento las dinámicas consabidas. De la misma manera, los paseos hacia el río y los barrios periféricos constituyen recorridos alternativos muy queridos por las personas que, como Natalia, desean evadirse del control social y familiar, conversando de forma no rutinaria. Dentro de un marco histórico y geográfico muy diferente, Sara Allen abre caminos de diálogo mediante unas prácticas espacializadoras que se contraponen a los recorridos que le impone su madre. Sofía y Mariana, en *Nubosidad variable*, van trazando, cada una por su cuenta, unos itinerarios alternativos con respecto a sus constricciones habituales, hasta el (re)encuentro final en el chiringuito de la playa de Cádiz.

En ocasiones, el individuo consigue crear un ‘espacio propio’, donde es libre de establecer sus pautas comunicativas; dicho de otro modo, para conseguir un diálogo auténtico es necesario situarse en un lugar adecuado. El ‘cuarto de atrás’ es el emblema de un espacio alternativo donde reina un desorden creativo y estimulante. Más en general, es evidente en Carmen Martín Gaité la preferencia por los lugares íntimos y privados, en los que un ser humano se encuentra a gusto (Bachelard 1975): el antiguo pazo gallego en *Retahílas*, la vivienda de Doctor Esquerdo en *El cuarto de atrás* y el cuarto del torreón de la Quinta Blanca en *La Reina de las Nieves*, entre otros ejemplos, son teatros para el diálogo auténtico. Asimismo, algunas personas son capaces de crear ‘rincones propios’ provisionales incluso dentro de espacios sociales, como bares y cafeterías: Sara Allen y Miss Lunatic, por ejemplo, se aíslan de lo que las rodea cuando entran en el café donde se está rodando la película.

La conciencia del lugar es fundamental en todo acto comunicativo, como la autora subraya en el ya citado fragmento de *El cuento de nunca acabar* sobre el «sentido de la orientación», que permite al individuo «conocer el inmediato terreno que lo limita» (CNA 1985: 31). Tanto es así que, en la correspondencia epistolar, quien escribe debe dar cuenta del lugar donde se encuentra, como Mariana le recuerda a Sofía cuando se dispone a escribirle la primera carta: «Lo primero de todo, ponerse en postura cómoda y elegir un rincón grato [...]. Luego, dar noticia un poco detallada de ese lugar [...] para que el destinatario de la carta se oriente» (NV 1992: 20). Hasta en la escritura ensayística o en los segmentos paratextuales Martín Gaité introduce a menudo notaciones escenográficas sobre el lugar desde donde escribe<sup>9</sup>.

Crear un lugar propio, observa de Certeau (2010: 72), también es una forma de control del tiempo. En Carmen Martín Gaité, no tener prisa es otro requisito para el diálogo, mientras que la regulación social del tiempo, con sus ritmos y límites inalterables, suele causar el fracaso comunicativo. A pesar de que tanto el diálogo entre Eulalia y Germán en *Retahílas* como el que se desarrolla entre la protagonista de *El cuarto de atrás* y su misterioso visitante se extienden en un lapso de tiempo limitado (una noche o una parte de ella), la ausencia de plazos establecidos de antemano permite itinerarios comunicativos abiertos hacia otros horizontes espaciotemporales. En este marco, la interacción fluye libremente, a diferencia de los intercambios sociales, donde a menudo los esquemas preconcebidos convierten a los interlocutores en ‘malos espejos’, es decir, «esos ojos que no saben mirar ni leer más que lo ya mirado o leído por otros» (BI 1982: 17), como escribe la autora en el primero de los ensayos recogidos en *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1973), titulado precisamente *Los malos espejos*.

En las novelas de Carmen Martín Gaité, como se ha visto, la interacción comunicativa es una práctica situada dentro del cronotopo interno a la ficción, así como en un más amplio cronotopo externo, que define ciertas pautas socioculturales. Además, la comunicación es una práctica ‘corporalizada’, es decir, no se establece solo entre subjetividades sino entre cuerpos que habitan un espacio y lo transitan; sus movimientos, la posición que ocupan, los gestos que realizan y los contactos –físicos o visuales– que los

---

9 En mi estudio *Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaité* (Calvi 2014) profundizo en este carácter situado de la escritura del yo en la autora. Aunque el tema de lo autobiográfico no es central en este volumen, no puedo por menos que destacar su relevancia en toda la obra de Carmen Martín Gaité, tanto en la vertiente más cercana a la ficción –en particular, en una ‘novela’ como *El cuarto de atrás*– como en los textos de no-ficción, desde los más fronterizos como *El cuento de nunca acabar* a los apuntes personales y narrativos diseminados en ensayos, artículos, prólogos y segmentos paratextuales de todo tipo. El carácter situado de estas notaciones, que suelen aportar datos espaciotemporales relevantes, testimonia la función de lo autobiográfico como espacio propio –a menudo rayano entre realidad y ficción– desde el cual una escritora cobra conciencia de su propia identidad (Casas y Pérez Fontdevila 2024: 413-414). Entre las más recientes aportaciones sobre la escritura del yo en Martín Gaité, Pozuelo Yvancos (2025) analiza *El cuento de nunca acabar* como forma de escritura vivenciada.

unen contribuyen a cada momento a la creación discursiva. No se trata solo de factores extraverbales que complementan el acto comunicativo, sino de constituyentes decisivos. En *El cuarto de atrás*, debido también a la estructura casi teatral del intercambio dialógico, el comportamiento cinésico y proxémico de los personajes adquiere una gran trascendencia, pero quizá sea *Retahílas* la obra que más se acerca a una visión encarnada del acto comunicativo. Para Lozano Mijares (2007), esta novela es prototípica de la visión postmoderna, en la que «todo aquello que produce una confortable sensación de seguridad en el sujeto modernista, ha desaparecido» (2007: 164): desde este punto de vista, Germán y Eulalia son representativos de la búsqueda de identidad a través de la palabra y del microrrelato como único hilo generador de sentido (2007: 165)<sup>10</sup>.

No menos importante, sin embargo, es la aproximación física entre los dos personajes, que anula todo dinamismo exterior para potenciar la espacialidad interior y la integración de dos conciencias individuales en una especie de ‘comunidad lingüística’: «hemos creado lenguaje común» (*RH* 1979: 195), afirma Eulalia en una de sus ‘retahílas’<sup>11</sup>. Echando mano de los actuales enfoques enactivos de las ciencias cognitivas, que ponen el énfasis en el concepto de ‘cuerpo’ como constitutivo del pensamiento (Violi 1997; Varela, Thompson y Rosch 2024), podríamos afirmar que los personajes de Carmen Martín Gaité son como ‘cuerpos lingüísticos’ (Di Paolo, Cuffari y De Jaegher 2018) que interactúan dentro de una determinada situación, tienen percepciones, construyen relaciones juntamente y, en definitiva, ‘hacen lengua’; la interlocución se concibe como una experiencia encarnada, además de situada en un lugar determinado. En el fragmento que sigue, también procedente de *Retahílas*, se ve cómo todos estos elementos confluyen en el mismo acto comunicativo, dándole un poder generativo:

Y dirás lo que quieras, pero la sazón de hablar de tus angustias infantiles es ésta, esta habitación, esta noche, Juana ahí dentro dispuesta a salir a avisar que se nos acabó la conversación, y los árboles fuera con la luna, los libros por el suelo, toda esta espera del amanecer, saber que está al llegar la muerte en su caballo, y nosotros así como estamos sentados, tú con tu edad de ahora y yo con mis errores y fracasos a cuestas, oyéndote desde ellos, confluyendo a tu hilo desde el mío (*RH* 1979: 188-189).

10 He tratado el tema de la ‘identidad narrativa’ en Carmen Martín Gaité, a partir de las ideas de Paul Ricoeur, en mi estudio titulado *La identidad narrativa en Carmen Martín Gaité: el Libro de memoria diaria* (Calvi 2009). Sobre los rasgos de la novela postmoderna pueden verse también las fuentes citadas en la nota n. 2, cap. 6.

11 Elide Pittarello (1994) destaca la corporalización de la palabra en las novelas de Martín Gaité: «En la interacción de quien habla y quien escucha, la palabra *toma cuerpo*. Es alimento» (1993: 173).

### 8.3. LENGUA, DIÁLOGO Y COMUNICACIÓN

Los géneros discursivos, para Bajtín (1988), son modelos de enunciados relativamente estables, que se desarrollan en las distintas esferas de la actividad humana, con una riqueza y variedad inagotable. Los géneros simples o primarios son propios de la comunicación cotidiana, mientras que los géneros complejos o secundarios se constituyen combinando los primeros entre sí, y comprenden desde los géneros literarios hasta los géneros científicos y profesionales. En su forma más directa y espontánea, la conversación es un género primario que, por ejemplo, dentro de una novela se convierte en secundario, pasando de ser un suceso de la vida ordinaria a convertirse en un acontecimiento artístico. Además, entre los distintos géneros –literarios o no literarios– son muy frecuentes las interconexiones y las relaciones de interdiscursividad: para Bajtín, todo discurso se relaciona con otros discursos y reformula voces ajenas. La novela, en particular, es permeable a los más diversos géneros discursivos, conectados entre sí y con el discurso en el que se integran (Albaladejo 2011).

En las últimas décadas, la conversación prototípica, es decir, la conversación coloquial espontánea, ha gozado de descripciones pormenorizadas, a partir de documentos y grabaciones reales, así como de una pluralidad de enfoques teóricos y metodológicos (Pons Bordería 2025). Se caracteriza, entre otros elementos, por la inmediatez, la actitud cooperativa de los participantes, la alternancia de turnos, la informalidad, el uso de rasgos coloquializadores, la planificación sobre la marcha y la finalidad interpersonal (Tusón Valls 1997; Briz Gómez 1998 y 2018; Narbona Jiménez 2015). Cuando la relación entre los interlocutores es asimétrica (Orletti 2000) o el intercambio se desarrolla en situaciones formales, los rasgos prototípicos disminuyen y prevalecen algunos mecanismos como la cortesía lingüística y la atenuación. De esta manera, ya no se habla de conversación coloquial propiamente dicha sino de otros géneros orales contiguos, como la entrevista o el debate (Orletti 1994).

Las secuencias dialogales de las novelas de Carmen Martín Gaité presentan varios de los rasgos propios del coloquio espontáneo (Seco 1973; Narbona Jiménez 2002 y 2015; López Serena 2007; Mancera Rueda 2011; Borreguero Zuloaga 2019), que se distribuyen de manera diferente en el continuum que va de la conversación como práctica social al diálogo. En otras palabras, la mimesis intencionada de la oralidad, más que para crear verosimilitud, está al servicio de una perspectiva crítica y polifónica sobre las relaciones humanas y sociales; la elección de los recursos, por lo tanto, se enmarca en esta finalidad, lo cual no impide que la recreación del habla, con especial hincapié en la sintaxis, resulte especialmente lograda.

En muchas de las conversaciones de *Entre visillos*, por ejemplo, la espontaneidad se ve menoscabada por el peso de las normas sociales. Veamos un ejemplo:

Mercedes dobló la mantilla y le clavó en la mitad una horquilla dorada. Dijo:

–Súbete a desayunar con nosotras.

–No, no, que ya os conozco y me entretenéis mucho.

–Bueno, y qué tienes que hacer. Que suba, ¿verdad, Julia?

–Claro.

–No, de verdad, me voy, que hoy dijo mi madre que iba a hacer las galletas de limón y la tengo que ayudar.

–Pues vaya cosa, llamamos a tu madre, total no te retrasas más que un ratito. Ni que fuera tanto lo que tienes que hacer.

–Que no, anda, que no empieces. ¿Vais a ir luego por casa de Elvira?

Mercedes se salió del portal y la cogió por un brazo. Se puso a tirar hacia dentro y la otra se debatía riendo a pequeños chilliditos.

–Ay, ay, bueno, ya, que me tiras...

–Venga, déjanos en paz, si estás muerta de ganas...

Julia, apoyada en la pared, las miraba sin intervenir.

–Anda, no hagáis el ganso –dijo–. Os mira la gente (*EV* 1982: 15).

Las palabras y el comportamiento de Isabel obedecen a un código social interiorizado: la chica se resiste a aceptar la invitación de su amiga Mercedes para no resultar descortés e inoportuna, aportando una sarta de pretextos («que ya os conozco y me entretenéis mucho», «que hoy dijo mi madre que iba a hacer las galletas de limón», etc.) y negando con las palabras el deseo que aflora a través del lenguaje corporal («Ay, ay, bueno, ya, que me tiras...»). La prolongada negociación del cierre de la interacción, la minimización de la excusa («Ni que fuera tanto lo que tienes que hacer») y las estrategias de cortesía positiva, que reafirman el vínculo afectivo («si estás muerta de ganas»), componen un patrón consolidado. Por su parte, la hermana de Mercedes, Julia, interviene solo en calidad de observadora para censurar el tira y afloja entre las dos amigas, que las pone en ridículo ante los ojos de la gente. En este y en otros muchos ejemplos se ve cómo, incluso en el caso de relaciones de proximidad entre chicas jóvenes, es fuerte el peso de los condicionamientos sociales, que coartan la espontaneidad.

Otro indicador lingüístico de especial relevancia es el uso de lugares comunes y frases hechas. La autora tenía una especial sensibilidad por estas formas rutinarias hasta el punto de citarlas como representativas de determinados comportamientos, costumbres y actitudes. Tanto en *Usos amorosos de la postguerra española* como en *El cuarto de atrás*, por ejemplo, son

frecuentes las citas de breves intervenciones conversacionales prototípicas, puestas entre comillas, que crean efectos polifónicos y estimulan la memoria auditiva de quienes vivieron en aquella época<sup>12</sup>. Estos insertos dialógicos, encargados de ‘evocar’ la oralidad (Borreguero Zuloaga 2019) también en su dimensión sonora, eslabonan la narración personal de la protagonista de *El cuarto de atrás*. En sus intervenciones, a menudo la mujer rememora frases oídas repetidamente, por ejemplo, cuando las señoras hablaban de modistas y costureras: «Bueno, a doña Petra, la pobre, qué le vas a pedir, no es una modista, ya se sabe, es una costurera» (CA 1978: 81), o de las ‘frescas’: «Ha salido muy suelta», «Anda por ahí como bandera desplegada», «¿Ésa?, ¿que de dónde sacará el dinero? Ésa es una fresca» (124); o cuando las amigas criticaban su propio comportamiento: «Tú eres poco lanzada –me decían mis amigas, cuando empecé a ir a bailar al casino–, no das pie» (182).

En *Nubosidad variable* se observa cómo ha cambiado la forma de expresarse de los jóvenes. La novela se sitúa en otro cronotopo, es decir, el Madrid de la Transición, una época en la que los grupos juveniles empiezan a desarrollar manifestaciones culturales propias y un lenguaje común (Rodríguez González 1989a), que Martín Gaité capta con su fino oído y sensibilidad por las relaciones sociales. En comparación con *Entre visillos*, se nota una mayor espontaneidad, que resulta llamativa, en particular, en las relaciones intergeneracionales<sup>13</sup>, como se ve en los diálogos entre Sofía y sus hijos, e incluso en las interacciones entre desconocidos. Por ejemplo, cuando Mariana se siente mal en el bar, no solo el camarero sino también otros chicos presentes se dirigen a ella de forma muy confidencial:

–Oye, ¿no has salido tú en la tele hace cosa de una semana hablando de la movida de los drogotas?

Los otros lo habían oído y me miraron también.

–¿En la tele? Yo no. Sería otra.

–Pues se parecía a ti un montón –dijo uno que llevaba una cazadora de tela vaquera con un tigre estampado en la parte de atrás (NV 1992: 69).

Por otra parte, incluso estas relaciones aparentemente espontáneas están sujetas a ciertos condicionamientos sociales. Ya no son las normas impuestas desde arriba por el franquismo sino la voluntad de sentirse parte de un grupo, que empuja al uso de ciertas formas expresivas como marca de

12 En su condición de testigo de una época, asumida de forma consciente el día de la muerte del dictador, Martín Gaité concede importancia a la dimensión oral de la memoria (Albert 2006: 22), aunque desarrolla en paralelo una densa reflexión crítica.

13 Mientras que en *Entre visillos* buena parte de las conversaciones se desarrollan entre jóvenes y adolescentes, el mundo de *Nubosidad variable* está visto desde la perspectiva y la sensibilidad de dos personas mayores: no sorprende, por lo tanto, cierta extrañeza ante la desentrevista con la que los jóvenes emplean formas coloquiales heterodoxas y jergales.

pertenencia. Esto se ve perfectamente en el diálogo entre Sofía y el chico asturiano, quien, cuando empieza a hablar de sí mismo con más sinceridad, abandona el lenguaje estereotipado de las interacciones grupales. Desde la distancia que marca la edad, Sofía pone en evidencia cómo, más allá de la inmediatez, las conversaciones juveniles reproducen ciertos clichés.

En la vertiente del diálogo, espontaneidad y riqueza expresiva son algunos de los indicadores lingüísticos más sobresalientes. Ante todo, los rasgos coloquializadores no resultan estereotipados, sino que expresan la proximidad afectiva: pensemos, por ejemplo, en la abundancia de marcadores de control del contacto y referencias directas al tú en las intervenciones de Germán y Eulalia en *Retahílas*. Asimismo, la ausencia de planificación y de vínculos temporales son ingredientes decisivos, como ya se ha dicho y como recalcan varios personajes cuando se instaura una comunicación placentera. Por ejemplo, Miss Lunatic escucha a Sara Allen con deleite, negando tener otros compromisos urgentes: «¿Yo prisa? No. Y aunque la tuviera. Nunca he encontrado un quehacer más importante que el de escuchar historias» (CM 1990: 125).

Otro rasgo clave es la presencia y la extensión de los segmentos narrativos. La inserción de secuencias de historias es muy frecuente también en la conversación coloquial, como estrategia socializadora (Baixauli Fortea 2000; Briz 2016), y es un importante dispositivo de construcción identitaria (De Fina y Georgakopoulou 2012).

Para Carmen Martín Gaité, la narración personal es consustancial a la comunicación ya desde la infancia. En *El cuento de nunca acabar*, la autora explica cómo la necesidad narrativa surge espontáneamente en el desarrollo infantil<sup>14</sup>, y está ligada a la experiencia del juego. En la vertiente receptiva, el niño aprende muy pronto a distinguir, por el tono de la voz de los familiares, los enunciados de contenido narrativo de los que tienen un objetivo esencialmente pragmático (CNA 1985: 85). Los personajes centrales de sus novelas están movidos por la misma sed de narrar y ser escuchados, desean poder contar sus propias experiencias al interlocutor idóneo y, cuando lo consiguen, sus intervenciones dialógicas son de tipo fundamentalmente narrativo. Mientras que los intercambios rutinarios, a menudo, están orientados a la acción y a la obtención de una respuesta pragmática, el puro placer de la narración predomina en el diálogo auténtico. Germán y Eulalia se quedan hablando durante horas sin que, en el plano de la acción, acontezca prácticamente nada, más allá de un progresivo acercamiento físico, como expresión de la transformación interior.

---

14 Estas observaciones están en línea con las teorías de Jean Piaget sobre el desarrollo mental de los niños: «Il bambino, grazie al linguaggio, diventa capace di ricostruire le azioni passate sotto forma di racconto, e di anticipare le azioni future con la rappresentazione verbale» [El niño, gracias al lenguaje, llega a ser capaz de reconstruir las acciones pasadas bajo la forma del cuento, y de anticipar las acciones futuras con la representación verbal] (Piaget 1967: 25).

La eficacia de la narración depende, como ya se ha dicho, de su apertura hacia el interlocutor, que en el siguiente fragmento de *El cuento de nunca acabar* se materializa en las metáforas espacializadoras del margen en blanco y de la ventana:

Cualquiera está capacitado para reconocer [...] ese ritmo entretejido de pausas y meandros con que consiguen aficionarnos a lo contado los narradores que, junto al texto, nos brindan un margen en blanco para añadirle los comentarios que nos vaya sugiriendo, una especie de asiento cómodo con ventana al lado por donde mirar las nubes o escapar hacia divergentes fantasías (CNA 1985: 164).

Asimismo, en el marco de lo ‘bien contado’ pierde valor la oposición verdadero/falso y se admite incluso la mentira: lo más importante es la autenticidad de la experiencia frente a la falsedad del estereotipo, de las construcciones preconcebidas o de los ‘nenúfares’ que llenan los discursos de las personas que hablan de las cosas sin conocerlas (CNA 1985: 179-185). Igual que la literatura, también la comunicación interpersonal puede admitir cierto margen lúdico o, en otras palabras, un pacto narrativo análogo al que se establece entre el autor y el lector de un texto literario. Así, en *Retahílas*, Germán no se preocupa de comprobar si la historia del caballero misterioso que le ha contado Eulalia es verdadera o falsa: lo importante es que esté bien contada y que el receptor pueda captar los hilos escondidos que la sustentan.

En la conversación prototípica, la relación entre los participantes se caracteriza por la proximidad y la simetría, que facilitan un intercambio de turnos no predeterminado. El diálogo martingaitiano comparte este rasgo y tiende a favorecer la simetría frente a la distancia que marca la edad: el placer de la interlocución ‘sin miedo’, por ejemplo, hace que entre Germán y Eulalia, entre Miss Lunatic y Sara Allen, así como entre Sofía y el chico asturiano se establezca una relación simétrica a pesar de la diferencia generacional. Distinto es el caso del diálogo entre el hombre de negro y C. en *El cuarto de atrás*, que se enmarca en el género de la entrevista, más asimétrica que la conversación, por muy heterodoxa que sea. El misterioso visitante mantiene siempre el control de la situación y de la dinámica conversacional, como revelan sus gestos y sus palabras sin vacilación alguna. Además, la evidente desproporción entre la cantidad de material narrativo aportado por la entrevistada y la ausencia de referencias personales en sus propias intervenciones recalca su papel dominante como entrevistador. Sin embargo, el hombre no impone ni el ritmo ni la andadura del coloquio, lo cual justifica la alternancia entre las respuestas en voz alta de la protagonista y las largas secuencias de monólogo interior. Las preguntas no convencionales o

incluso perturbadoras del hombre de negro también pueden verse como indicadores de diálogo, en oposición a las preguntas previsibles de los intercambios rutinarios, sometidos a esquemas preconcebidos.

Hay un curioso ejemplo de alternancia de turnos heterodoxa con respecto a las normas conversacionales. Cuando la protagonista vuelve al salón después de la visita a la cocina y ve que el desconocido está observando con atención algunos objetos sobre la mesa, este le dirige una de esas preguntas inquietantes que la sacuden en lo más profundo: «¿Cree usted en el diablo?» (CA 1978: 99). La reacción inmediata es solo gestual: la mujer siente un temblor en las manos y deja caer los vasos, mientras que la respuesta verbal llegará repentinamente algunas páginas más adelante, después de un extenso monólogo interior en torno a las ‘cosas extrañas’: «—¿Sabe lo que le digo? Que sí creo en el diablo y en San Cristóbal gigante y en Santa Bárbara bendita, en todos los seres misteriosos, vamos. En Isabel la Católica, no» (105). A pesar de las digresiones, el hilo del diálogo se mantiene<sup>15</sup>.

Por último, entre los indicadores de diálogo se encuentra la tendencia a construir un lenguaje común del que quedan excluidos los demás, como pone en evidencia la llegada de Juana en la escena final de *Retahílas*. Asimismo, en *Nubosidad variable* son muy relevantes el ‘léxico familiar’ y la complicidad lingüística, tanto en las relaciones familiares de Sofía como en la amistad entre las dos mujeres. Por otro lado, el uso de un código ‘privado’ es un ingrediente esencial en la relación amorosa, como leemos en *El cuento de nunca acabar*: «El amor va fructificando en memoria cuidadosa, sedimentada, creada a dúo mediante una trama de narraciones intercambiadas, mezcladas. Mis historias son tus historias» (CNA 1985: 239).

En definitiva, la distinción entre diálogo y conversación se perfila mediante una serie de indicadores, que tienen en la narración personal abierta una de las manifestaciones más sobresalientes. En el plano lingüístico, frases hechas y fórmulas convencionales son propias de la conversación, mientras que el diálogo se caracteriza por el empleo de recursos expresivos más variados. En cuanto a los aspectos pragmáticos, el diálogo posee, frente a la conversación, un carácter más heterodoxo.

#### 8.4. ORALIDAD, ESCRITURA, LECTURA Y COMUNICACIÓN LITERARIA

Como ya he subrayado, la oralidad tiene una clara primacía en la obra de Carmen Martín Gaité, tanto por la presencia masiva del diálogo en sus no-

---

<sup>15</sup> Como observa Giuseppe Mosconi (1978), también la conversación común opera a menudo a través de conexiones con los presupuestos, es decir, mediante mecanismos no superficiales (1978: 79). Con todo, el caso de *El cuarto de atrás* es bastante distinto: aquí la respuesta no es la vuelta a un tema o a una explicación de algo que simplemente ha sido aludido, sino más bien el acto final del proceso mental desencadenado por la pregunta.

velas, como por las reflexiones explícitas sobre la comunicación oral, diseñadas en ensayos y textos de todo tipo. La escritora era muy consciente de que el origen tanto de la literatura como del lenguaje se encuentra en lo oral: «in the world of sound», para citar al autor de una de las más conocidas obras sobre oralidad y escritura, Walter J. Ong (1982: 7). Incluso el pensamiento, subraya este autor, ‘resuena’ de manera especial en nuestra mente, y las culturas orales conceptualizan y verbalizan sus conocimientos a través de las interacciones entre los seres humanos (1982: 42). El paso a la literacidad –entendida como capacidad no solo de leer y escribir textos sino también de comprenderlos dentro de su contexto de producción– mediante la tecnología de la escritura supone, por su parte, un avance hacia el pleno desarrollo del pensamiento, aunque permanece viva en el ser humano la ‘nostalgia’ de la voz primigenia<sup>16</sup>. Las actividades relacionadas con la letra escrita (escritura y lectura), además, son inseparables de la ‘ficcionalización’ de un interlocutor (1982: 100-102): desde esta perspectiva, la martingaitiana búsqueda de interlocutor puede verse también como nostalgia y deseo de la oralidad primaria.

Asimismo, oralidad y escrituralidad<sup>17</sup> se conciben como polos de un continuo y no como opuestos (Narbona Jiménez 2001; Koch y Oesterreicher 2007; López Serena 2007; Iglesias Recuero y López Serena 2019): entre la comunicación oral y las modalidades escritas se establecen lazos de reciprocidad e interdiscursividad. Carmen Martín Gaité exploró muchas de estas dimensiones, desde la inmediatez de la comunicación epistolar amistosa a la mayor distancia de la escritura literaria, aunque no hay texto en el que no se encuentren los ecos de alguna voz oral. La lectura, por otra parte, se concibe como memoria y apropiación de la palabra ajena, en un intento de recuperar la emoción que acompaña al circuito originario: de ahí la visión colaborativa de la comunicación literaria, que requiere del lector un papel activo.

Desde este punto de vista, *La Reina de las Nieves* es la obra en la que estas potencialidades se explotan en máximo grado: a lo largo de su ‘pesquisa personal’, Leonardo rememora la voz de la abuela contándole el cuento del cristalito de hielo y leyendo en voz alta el «tomo pequeño con tapas duras, cinta de seda para señalar la página y letras en dorado sobre el lomo gris» (RN 1994: 276); emprende la lectura de las cartas familiares en busca de indicios y sugerentes ‘palabras clave’, habla con otras personas de su relación con los libros y, finalmente, a través de la tumultuosa y apasionada lectura

<sup>16</sup> En el desarrollo del ser humano, lo ancestral se sitúa en la infancia. A este respecto, Ciplijauskaitė (2000: 50) observa cómo en *Retahilas* la vuelta a la casa de la bisabuela, para Germán, significa regresar al lugar donde aprendió a hablar.

<sup>17</sup> Siguiendo a Koch y Oesterreicher (2007), entendemos los dos términos de ‘oralidad’ y ‘escrituralidad’ en sentido concepcional y no puramente medial (fónico/gráfico). En esta perspectiva, «la relación entre lo hablado y lo escrito sólo puede ser concebida como un continuo entre las manifestaciones extremas de la concepción» (2007: 21).

del libro de Casilda Iriarte *Ensayos sobre el vértigo*, llega a la comprensión del enigma; en paralelo, emprende la redacción de su diario, la ‘novela de su vida’, como medio para desprenderse de sus infiernos e ir en busca de su identidad (Paoli 2000: 394-395). Esta complejidad no puede interpretarse solo en términos de intertextualidad o diálogo entre textos, sino más bien como una red tridimensional de relaciones entre las diferentes modalidades expresivas de la comunicación humana, incluida la dimensión material, es decir, la incorporación del libro como objeto dentro del escenario narrativo, con todo su peso emotivo y evocador.

El deseo de reavivar la dimensión sonora de la comunicación oral, tan importante en las culturas arcaicas, se hace patente también en las frecuentes citas, actualizaciones o recreaciones del patrimonio folklórico y cuentístico tradicional. La fascinación por la narración oral es evidente, por ejemplo, en la cita extraída de *La civilización africana* de Leo Frobenius que encabeza la segunda parte de *El cuento de nunca acabar*, en la que se habla de un narrador oral tan hábil que los oyentes se olvidaban de sus preocupaciones e incluso de respirar:

Dijo el rey: “Farlimas, éste es el día en que debes alegrarme el corazón: cuéntame, pues, una historia”. Farlimas comenzó a narrar. El rey Akaff escuchaba, y, con él, los invitados. Todos se olvidaron de beber; todos, y también el rey, se olvidaron de respirar. Y el cuento de Farlimas era como el haschiss. Cuando hubo terminado, todos habían caído en un dulce sopor. El rey Akaff había olvidado sus pensamientos de muerte (CNA 1985: 67).

Además de las referencias explícitas ya en los títulos de *La Reina de las Nieves* y *Caperucita en Manhattan*, basadas en la recreación de una historia tradicional, son varios los personajes de los cuentos populares a los que se alude en las obras de la autora, desde el Gato con Botas hasta Pulgarcito, que funcionan como metáforas de actitudes humanas y como modelos para la acción. El título de *El cuento de nunca acabar*, por ejemplo, procede de la conocida expresión proverbial española (con equivalentes en otras lenguas), relacionada con la tradición del cuento oral de estructura cíclica. Su personal contribución al género, además, se manifiesta en los dos cuentos maravillosos totalmente originales, *El castillo de las tres murallas* y *El pastel del diablo*. Se trata de textos escritos, cuyas fórmulas de arranque, sin embargo, evocan inmediatamente la sonoridad y la sugestión de una voz narradora: «Había una vez, hace mucho tiempo, un hombre inmensamente rico [...]» (DRF 1986: 11)<sup>18</sup>. También poseen tintes sonoros las «cantinelas surrealistas» que le re-

---

<sup>18</sup> No estará de más recordar también, aunque sea muy brevemente, la actividad de Carmen Martín Gaité como ensayista, prologuista y traductora de literatura infantil: pensemos, entre otros ejemplos, en sus ediciones de las obras de Elena Fortún (1992), su labor como guionista

petía la abuela a Leonardo como si fueran jeroglíficos: «De codín, de codán, de la vere vera van, de la bodega al desván, de la alcoba hasta el zaguán, de la sala a la cocina, ¿cuántos dedos hay encima?» (RN 1994: 95).

En Carmen Martín Gaité, por lo tanto, la oralidad entronca también con lo legendario y con el sonido de la voz. Desde este punto de vista, la técnica narrativa de la autora llega, en ocasiones, a anular todo tipo de acotación escénica, melódica o gestual, dejando que las voces fluyan y que el lector reconstruya el acompañamiento gestual y la entonación, como ocurre en el fragmento de *Irse de casa* (1998) analizado por Narbona Jiménez (2001), en el que se alternan las voces indiferenciadas de cuatro mujeres provincianas. Por otro lado, en Martín Gaité la oralidad tiene también un carácter polifónico: en las novelas, reino de la oralidad secundaria, están representadas en sus sonoridades las diferentes voces ideológicas y sociales de una época determinada (Bajtín 1979: 218). Esta pluralidad de voces y discursos llega a tener un carácter subversivo, como ocurre en otras novelas de la postguerra<sup>19</sup>: la voz disidente de la ‘chica rara’, por ejemplo, introduce una ranura en el monólogo oficial del franquismo, y en obras como *El cuarto de atrás* o *Usos amorosos de la postguerra española* la actitud crítica se despliega mediante la inserción y la contraposición de múltiples voces (retazos de conversaciones, canciones y coplas, discursos oficiales, etc.).

El descubrimiento del texto escrito, para el niño, no es menos importante que la comunicación oral, ya que amplía su conocimiento del mundo y le permite el acceso al mágico universo de la literatura, aunque inicialmente esta se le antoja como un castillo inexpugnable: «La lectura, al mismo tiempo que una fascinación, supone el enfrentamiento con un mundo del que se siente uno excluido y en el que de alguna manera, por algún portillo milagroso, desearía ardientemente penetrar» (CNA 1985: 174), escribe Carmen Martín Gaité en el capítulo de *El cuento de nunca acabar* titulado «La entrada en el castillo». A diferencia de la comunicación oral, lectura y escritura se desarrollan en solitario (Ong 1982: 100), y el individuo debe «encontrar él solo la llave de acceso» (CNA 1985: 174) al castillo de la letra impresa.

Las prácticas comunicativas relacionadas con la lectura y la escritura tienen un papel muy relevante en las obras de Martín Gaité: sus personajes leen libros, escriben e intercambian cartas, redactan diarios y componen textos literarios. Asimismo, en sus obras de ensayo la autora reflexiona sobre las diferentes propiedades de estas modalidades comunicativas. Ya he mencionado su concepción cooperativa de la lectura, muchas veces ficcionalizada, que se transparenta, por ejemplo, en su alegato contra la

---

para la serie de televisión *Celia* (ver más adelante la nota n. 10, cap. 9), y en sus traducciones prologadas de los *Cuentos españoles de antaño* de Felipe Alfau (1991) y de *La princesa y los trasgos* de George MacDonald (1995).

<sup>19</sup> Por ejemplo, Ken Benson (2024) estudia el uso de la polifonía como estrategia disidente en *La mujer nueva* (1955) de Carmen Laforet.

‘propiedad intelectual’ de un texto, como leemos en uno de sus *Cuadernos de todo* (2002) (el n. 14):

«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 (*OC VII* 2019: 451).

También merece la pena recordar su aportación a una actividad situada a medio camino entre la lectura y la escritura, es decir, la traducción. En un estudio amplio y exhaustivo sobre Martín Gaité como traductora, Marcella Uberti-Bona (2019) pone en evidencia el papel clave de la lectura en su teoría y práctica de la traducción. Por un lado, la lectura del texto fuente se concibe en términos de «interdiscursividad germinativa» (Pozuelo Yvancos 2018: 100-101), es decir, como estímulo de una nueva creatividad; por el otro, la traducción responde a una orientación ética e inclusiva hacia el lector al que está dirigida<sup>20</sup>.

En cuanto a la escritura, el intercambio de cartas es una de las actividades más inmediatas en la vida de un individuo; por lo menos, antes del advenimiento de la comunicación digital, del todo ajena a la obra de nuestra autora. Las cartas –y, más en general, la epistolaridad– desempeñan un papel fundamental en su obra: las cartas se incorporan dentro de algunas novelas como *Nubosidad variable* y definen su estructura; se describen en sus aspectos tangibles; poseen un gran potencial metanarrativo y desempeñan un papel clave dentro de su teoría literaria (Bizzarri 2002; Calvi 2024).

Este tipo de comunicación, como se ha visto en el caso de Luisa y Agustina en *Fragmentos de interior*, permite multiplicar placenteramente el momento de goce y se transforma en un verdadero sustituto de la persona amada. El fetichismo de la escritura como símbolo de la memoria, evidente en el personaje de Agustina, está representado también por el baúl lleno de cartas, retratos, libros viejos y demás objetos que la anciana moribunda quiere a su lado en *Retahílas*.

La escritura, por otro lado, nos lleva al último eslabón del modelo comunicativo esbozado por Martín Gaité, es decir, la comunicación literaria. Ya he insistido repetidas veces en el carácter comunicativo de la teoría literaria de la autora, implícito en la idea de ‘interlocutor’. Cabe destacar, además, la frecuente ficcionalización de la comunicación literaria mediante la técnica

---

20 También Elisabetta Sarmati (2020) se centra en la actitud de Carmen Martín Gaité como traductora y, en particular, en el corpus de sus traducciones al italiano.

de la *mise en abyme* empleada en varias obras, que se manifiesta con la presencia de personajes-escritores o la puesta en escena de la relación *autor implícito/lector implícito* (Cruz-Cámara 1997-1998 y 2008; Licci 2025). Al fin y al cabo, toda obra literaria es una forma de diálogo entre el autor y el lector, modelado sobre los mecanismos que regulan la comunicación interpersonal. Quien escribe se enfrenta con problemas análogos: poner orden en los pensamientos, empezar a hablar (o a escribir), mantener el ‘hilo’ y tendérselo al lector, quien a su vez puede influir en la marcha del discurso literario. El lector sería entonces como un ‘interlocutor soñado’, que se desearía abierto, disponible, libre de prejuicios.

Dentro de una novela, la urdimbre de las relaciones entre los personajes se cruza con el hilo que une al autor y al lector. En *El cuarto de atrás*, tal configuración –más o menos visible en cada obra literaria– se hace explícita mediante la presencia directa de autor y lector como personajes de la narración. Este carácter metanarrativo y metaliterario se despliega también en otras obras, y especialmente en *Nubosidad variable*, en la vertiente de la comunicación epistolar, y en *La Reina de las Nieves*, mediante el itinerario de autodescubrimiento que emprende el protagonista a través de la literatura infantil, el diálogo intertextual y la escritura personal. Asimismo, *El cuento de nunca acabar*, obra fronteriza entre el ensayo y la novela<sup>21</sup>, puede verse como puesta en escena de –al tiempo que reflexión sobre– la comunicación literaria. Los siete prólogos, que giran en torno al difícil inicio de toda relación comunicativa, corresponden al paso de la etapa ideacional a la escritura; a continuación, el cuerpo del texto, con sus reflexiones «sobre la narración, el amor y la mentira», se configura como un largo y fluido diálogo entre Carmen Martín Gaité y el lector. Es como si la escritora se despojase de la máscara para contarle a quien entre en este circuito comunicativo cuáles son los materiales con los que se construye un texto, sobre qué recuerdos personales se basan, cuáles son las dificultades que debe afrontar el autor, cómo escribe, dónde escribe, por qué escribe. En resumen, las mil preguntas que un lector desearía dirigirle a aquel misterioso individuo que

---

21 Entre los rasgos novelísticos de este texto, sobresalen el predominio de la narración y el entramado metafórico. Muchas de las anécdotas que se narran proceden de la experiencia personal, como en el caso de la referencia al cuarto de atrás de la casa de Salamanca: «Era el cuarto de jugar y de dar clase y tenía un sofá viejo tapizado de pana verde» (CNA 1985: 175), pero otras son ficticias, como cuando la autora introduce algún ejemplo en forma de minicuento, con gran riqueza de detalles: «Si un niño, cuando vuelve a casa, le habla a su madre de una película de tractores que ha visto con la tía Irene, difícilmente conseguirá retener su atención [...]. Si, en cambio, le cuenta que al salir del cine a la tía Irene se le estropeó el coche y un tractor que pasaba por allí se detuvo, se bajó el tractorista de ese asiento alto donde van montados y se ofreció muy simpático a remolcarles el coche [...]» (115). Entre las metáforas, predominan la del hilo y la del castillo. Esta permeabilidad a diferentes géneros literarios y el empleo de recursos poco habituales en el ensayo contemporáneo, tales como la introspección autobiográfica, hacen de este ensayo un ejemplo modélico de una peculiar ‘razón de mujer’, mediante la cual algunas escritoras renovaron este género (Gallego Durán y Navarro Domínguez 2003).

firma con su propio nombre un texto literario encuentran respuesta en un *continuum* verbal estimulante y sugestivo. Como ocurre con el diálogo humano, una vez que se ha instaurado la comunicación literaria, se desearía que no terminase nunca, que fuese un *cuento de nunca acabar*.

En la tercera parte del texto, «Ruptura de relaciones», la autora explica cómo, de repente, decide desprenderse del cuento: «La decisión de dejar el cuento de nunca acabar la tomé en plena siesta, mirando una mosca que se había parado sobre el retrato de mi madre que hay en la biblioteca y recorría su rostro» (CNA 1985: 278). Pero dejar el cuento no significa acabarlo: «Me falta muchísimo, pero basta. No es que lo acabe, es que lo dejo. Lo dejo sin acabar» (269). La especularidad de este capítulo es máxima: si todo *El cuento de nunca acabar* es un discurso sobre la narración, aquí la reflexión se dirige a la obra misma, al reto representado por la tentativa de dar forma a una materia tan esquiva. La necesidad de dar el libro a la imprenta obliga a dejar el diálogo en suspenso. La última parte del texto, «Río revuelto», recalca esta voluntad de evitar toda conclusión definitiva, ofreciendo una amplia selección de fragmentos excluidos del flujo narrativo principal, que juegan continuamente con los múltiples hilos interconectados. A propósito de los apuntes, leemos:

La conversación es parecida a los apuntes en sucio, con sus tachaduras, sugerencias y cabos sueltos. Digo la conversación cuando es el encuentro de dos manos tendidas, de dos balbuceos que se buscan uno a otro, no cuando lo que se intenta es fascinar o convencer sin vuelta de hoja (CNA 1985: 283).

Estas palabras, además de establecer una relación analógica entre oralidad y escritura, remarcan el carácter necesariamente inacabado del diálogo. Aunque solo se habla de ‘conversación’, es evidente que esta se concibe aquí como ‘diálogo auténtico’, es decir, comunicativo, y no como intercambio superficial, sometido a las reglas sociales. Carmen Martín Gaité sugiere, a través de la estructura abierta del texto, que ni siquiera el escritor debe, de ningún modo, limitarse a «fascinar o convencer sin vuelta de hoja» al lector, sino dejarlo siempre libre para instaurar su propia relación personal con la obra literaria. En definitiva, en torno a la pareja diálogo/conversación se entretejen los múltiples hilos de la obra de Carmen Martín Gaité.

A principios del nuevo milenio, poco después de la muerte de la escritora, José Jurado Morales (2003) reconstruyó su trayectoria novelística siguiendo el orden de publicación de sus obras: un criterio que, si bien no considera los avatares del proceso de gestación, a veces muy largo y complejo, hace hincapié en el contexto literario de recepción y la perspectiva del lector. Esto le permite llegar a la conclusión de que la autora ha sabido dialogar mejor que otros compañeros de su generación con las tendencias narrativas del

momento, y «renovarse continuamente sin perder un modo propio de escribir, sin descuidar su identidad como narradora» (2003: 425).

El motivo del hilo es el núcleo de su identidad narrativa: hilo como objeto clave de lo femenino, hilo como metáfora de la interlocución, hilo como guía del discurso y de la comunicación literaria, hilo tendido al lector, hilo sacralizado («todas las religiones tienen mucho que ver con el hilo», *RH* 1974: 92), hilo como medio para coser trozos de vida. Como observar acertadamente José Teruel, nuestra autora a veces «pierde el hilo para reencontrarlo, frente a *algunos* novelistas que lo pierden con placer y con propósito de no encontrarlo nunca» (Teruel 2020: 75). A la altura de esta fecha clave del centenario de su nacimiento, es grata la tarea de recomponer los múltiples hilos que se desprenden de la obra de Carmen Martín Gaité, en busca y en espera de nuevas lecturas.



## 9. CONVERSACIONES CON CARMEN MARTÍN GAITE

En la versión original de este libro se publicó, en forma de entrevista y en lengua española, una parte del material grabado el 25 de abril de 1989 en la casa madrileña de la autora. El propósito era hacerle una entrevista, pero el intercambio programado derivó en auténtica 'retahíla'. Carmen Martín Gaité contestó con generosidad a mis preguntas, me enseñó sus *collages*, me leyó algunos poemas inéditos, el primer capítulo de la nueva novela que estaba escribiendo, *Nubosidad variable*, y el texto de la conferencia que iba a leer el 27 de abril; y me contó muchas más cosas de su vida y de la literatura. Algunas de mis preguntas se quedaron en el tintero, pero no quise interrumpir el flujo narrativo que discurría «sin miedo y sin plazo» y se prolongó toda la tarde. Mantuve la grabadora encendida buena parte del tiempo, sin que esto la molestara.

En el libro de 1990 seleccioné la parte más cercana al modelo de la entrevista y excluí las lecturas y comentarios sobre textos inéditos, así como los temas personales. En esta edición, he añadido otras secuencias significativas.

Se trata, en particular, de la historia de la redacción de *Nubosidad variable*, que me contó en respuesta a mi pregunta sobre sus proyectos en curso. De la interrupción de este proyecto tras la enfermedad y muerte de Marta y su revitalización a partir del año 1988, tenemos constancia a través de sus propias declaraciones y los materiales recogidos en *Cuadernos de todo*. Aquel día, era palpable el entusiasmo de quien ha emprendido un camino de recuperación, gracias a la fuerza de la escritura, y la ilusión de los deberes bien hechos. Iba por el folio 108 y, subrayó, todavía no sabía lo que iba a pasar. En un momento posterior de la charla, me leyó el primer capítulo entero, en una versión coincidente con la que se publicó, excepto unos pocos detalles; en particular, el nombre del marido de Sofía era Gerardo en lugar de Eduardo, y el del hijo, Luciano en lugar de Lorenzo. No he transcrito este texto, sino solo los comentarios que siguieron a la lectura.

Mi última pregunta programada se refería a la disciplina necesaria para la creación literaria. Para contestar, me enseñó algunos de los *collages* del cuaderno de todo titulado *Vision of New York*<sup>1</sup>, lo cual me pareció un auténtico privilegio. Mencionó, en particular, el *collage* «Retahíla con nieve en Nueva York» (VNY 2005: 169)<sup>2</sup> y el de al lado, sobre el tema del orden y el caos (170), ya comentado en el § 8.1. De esta manera, subrayó mediante un recurso visual que la disciplina necesaria para ordenar el caos tenía como punto de partida la acción de sentarse y encender la luz sobre él. Mientras iba buscando este *collage*, me enseñó otros, sobre la noticia del asesinato de John Lennon (178), el encuentro con Todorov (171), el sueño de la madre (164), el reencuentro con la amiga Madeleine (164), la conferencia sobre *Lo cotidiano en la narrativa femenina* (163) y la primera carta de Marta que recibió en Nueva York (160). Por último, me enseñó otros dos relacionados con el esfuerzo que supone ponerse a escribir: el de Barnard College (159), donde afirma que «La cosecha vendrá luego», es decir, la escritura brotará («Words will come») cuando esté sentada a la luz de una lámpara con sus cuadernos; y el que se titula *Time book* (158), en el que la llamada al compromiso de la escritura pugna contra las continuas tentaciones de una ciudad como Nueva York<sup>3</sup>.

A continuación, una llamada telefónica de su hermana hizo que la conversación se desplazara hacia el tema de la casa familiar de El Boalo, a la que Anita dedicó todas sus energías, mientras que para Carmen fue solo un refugio provisional. En conversaciones posteriores, Anita me comentó que, a veces, su hermana llegaba incluso a hacer el viaje hasta la finca solo para volver a los pocos minutos sobre sus pasos<sup>4</sup>. Sin embargo, la escritora apreciaba mucho la implicación de Anita en estas obras.

La transcripción incluye también dos poemas entonces inéditos que la escritora me recitó, entre otros nuevos de aquella época. A continuación, me leyó por entero la conferencia que había escrito para pronunciarla el 27 de abril. Como he anticipado en la «Introducción», el texto leído coincide

1 El cuaderno se publicó póstumo con el título en español, *Visión de Nueva York*, pero como es bien visible en el facsímil, el título original era en inglés.

2 *Retahíla con nieve en Nueva York* es el título de un breve escrito autobiográfico elaborado a instancias de las hispanistas norteamericanas Mirella Servodidio y Marcia Welles, que lo incluyeron en el volumen *From fiction to metafiction* y que posteriormente fue publicado en *Agua pasada* (1993). En las menciones de los diferentes collages, los números de página se refieren a la parte descriptiva del volumen publicado, mientras que las páginas del facsímil no están numeradas.

3 Carmen Martín Gaité iba hojeando el cuaderno desde el fondo, por esto los últimos dos *collages* mencionados, en realidad, son los que vienen antes.

4 En su *Biografía* de Martín Gaité, José Teruel (2025: 66-67) confirma esta diferente actitud de las dos hermanas hacia la casa de El Boalo. Además, las obras fueron continuas: desde mi primera visita en noviembre de 1990, he sido testigo de varios cambios en la configuración de la vivienda. En particular, después de la muerte de Carmen, Anita hizo construir una parte nueva, una especie de torreón, para albergar algunos de los muebles de Doctor Esquerdo, junto con los libros de la escritora.

casi por entero con el que se publicó póstumo en *Pido la palabra* (PP 2002: 247-265), con el título de «Reflexiones sobre mi obra» y que se incluyó en el VI volumen de las *Obras completas* (OC VI: 599-616), con una colocación precisa: «Conferencia pronunciada en el Instituto Español de Cultura de Múnich, mayo de 1990». En la conferencia del 27 de abril (que también tengo grabada), Martín Gaité solo utilizó una mínima parte de este material, que sería reelaborado en su forma definitiva al año siguiente. Durante la lectura, Carmen iba haciendo comentarios del tipo ‘aquí me puedo enrollar mucho’, con referencia a temas relevantes en su obra. Además, afirmó haber hecho propios algunos aspectos de los capítulos de mi libro que le había enviado, con especial referencia al tema de la distinción entre diálogo y conversación, o incluso citas de sus obras que yo había utilizado. De alguna manera, esta parte de la conversación fue una sesión de trabajo preparatoria para la conferencia. No he incorporado este texto debido a su extensión y a que, aparte de los comentarios ya señalados, coincide con el texto publicado.

En *Dialogo e conversazione* decidí respetar muchos de los giros y de la fraseología coloquial, eliminando solamente esas redundancias del habla que funcionan en la oralidad pero entorpecen la lectura. En las secuencias añadidas, mantengo este criterio, incluso en el caso de algunas oraciones suspendidas.

Esta sección se completa con la versión original de una entrevista que le hice para la edición italiana de *La Reina de las Nieves* y que, por lo tanto, versa sobre esta novela. La entrevista se desarrolló de forma escrita, de manera que las respuestas son las que ella misma me envió por correo, en dos folios mecanografiados. En el libro italiano cambié ligeramente el orden e integré las respuestas mecanografiadas con unos pequeños fragmentos procedentes de otros discursos orales o escritos de la autora, pensando en el horizonte de expectativas de un lector italiano. Aquí me limito a copiar las respuestas que ella me envió.

### 9.1. ENTREVISTA Y RETAHÍLA EN DOCTOR ESQUERDO

– Ciertos rasgos de *El balneario* (los largos pasillos, la atmósfera opresiva, la sensación de angustia, etc.) hacen pensar en *L'année dernière à Marienbad*, como si la novela fuera en cierto sentido una anticipación del Nouveau Roman. ¿Comparte Ud. esta impresión? ¿Advirtió alguna afinidad entre su novela y la película de Resnais?

En primer lugar, ¡yo he estado en tantos balnearios en mi vida...! Mi padre padecía del riñón, y cuando yo era soltera iba mucho con él a balnearios; me gustó mucho esa película, y posiblemente en aquel momento que la viera reconocería algo de *El balneario*, pero lo reconozco mucho más si vuelvo a un balneario. Lo que puedo decir de la película es: ¡éste también sabe de balnearios!

– «Los ojos son las ventanas de la casa», una frase que aparece en *Ritmo lento*, suena algo a greguería: ¿le parece acertado?

En realidad, soy bastante surrealista; a mí me han encasillado en el realismo costumbrista, lo cual puede ser cierto: pero la realidad yo la veo distorsionada por la sensación de dificultad de distinguir –y cuantos más años pasan, más difícil– entre el sueño y la realidad, y entre lo serio y lo cómico. Cuando estoy de buen humor, hablando con los amigos, tengo un humor muy surrealista, en cuanto a asociaciones de ideas; en este sentido, está bien aplicado decir que es una greguería, pero es que yo hablo mucho con greguerías. En Salamanca se decían muchos refranes; y en *El cuento de nunca acabar* meto muchas veces cosas de refranes: eso de «Los ojos son las ventanas de la casa», a lo mejor lo he dicho yo, porque se me ha ocurrido, o se lo puedo haber oído decir a alguien y no sé a quién. Es decir, yo estoy mucho en las metáforas del habla coloquial.

– En *El cuarto de atrás* los folios se van acumulando a medida que procede el diálogo; en cambio, ni en *Ritmo lento* ni en *Retahílas* aparece ninguna alusión a manuscritos o actos de escritura por parte de los protagonistas<sup>5</sup>. ¿Eso puede depender de un cambio de actitud frente al problema de la relación entre narración oral y escrita?

Es un tema que no se me había ocurrido hasta ahí. Realmente, me fui dando cuenta del problema, con una nitidez cada vez más deslumbrado-

---

<sup>5</sup> En *Ritmo lento*, la cuestión es ambigua, como ya se ha señalado en la nota n. 11, cap. 2, ya que la alusión a la necesidad de fijar recuerdos y pensamientos a petición del psiquiatra podría aplicarse a una actividad de escritura en curso. Sea como fuere, el proceso de escritura no está ficcionalizado, y la respuesta de Carmen Martín Gaité es, a este respecto, significativa.

ra, sobre todo desde que me dediqué a la historia: de hecho, mi paso por los archivos fue muy importante, representó el verdadero choque con los papeles de un muerto. Estuve diez años sin escribir novela, en los que me dediqué a meterme en archivos para seguirle la pista a este viejo Macanaz<sup>6</sup>; así, la idea de los papeles de los muertos se fue infiltrando en mí de una manera progresiva; yo todavía no había padecido eso directamente. Ya la abuela de *Retahílas* inicia un poquito el tema –puesto que toda su vida ya son sus papeles– aunque no está tratado directamente, ni que yo hago toda esa greguería –que eso sí que es una greguería, eso sí que es surrealista– del castillo de papeles, que yo me escondo debajo y que se me desploman<sup>7</sup>. Ahí ya es como un *collage*, y curiosamente, además, por esos tiempos, me había yo dedicado a empezar a hacer *collages* físicos. Es la primera vez que se me plantearon las diferencias reales entre leer y escribir; la situación por la que yo atravesaba cuando empecé a escribir *El cuarto de atrás* –me parece que era, más o menos, el año 76, recién muerto Franco–, era la de una necesidad intensa de que alguien, una noche que yo tenía insomnio, viniera a hablar conmigo: bueno, yo me inventé un señor, dije «ya va a venir, se va a sentar ahí, porque en lo escrito mando yo». Pero claro, el personaje no lo dominé, fue él también quien empezó a dominarme. Todo eso, no lo sé explicar, no sé muy bien qué es lo que pasó; es la novela que más he escrito en un estado de embriaguez total. No llego a saber nunca quién es el hombre de negro ni nada. Efectivamente, yo quería que fuera una relación real, pero era una relación de papeles. Hay un momento muy importante al final, cuando yo creía que él me iba a explicar algo de nuestra relación, y él sigue hablando como un crítico completamente separado de la posible novela: ahí se ve mucho la distancia entre la vida y la literatura.

– La idea del ‘ritmo lento’, necesario para la comunicación, tiene alguna resonancia de las filosofías orientales; por ejemplo, hace pensar en *Siddharta* de Herman Hesse, cuyo protagonista aprende a ‘pensar, esperar y ayunar’ y acaba encontrando al interlocutor ideal sólo después de mucho tiempo. ¿Tiene usted interés por estas filosofías?

Más que interés, cuando hay alguna cosa que es afín a lo que yo hago, me atrae: por ejemplo, a mí Hesse siempre me ha gustado mucho. Pero eso de la prisa, lo vi al llegar a Madrid desde la provincia: me parecía que la gente

6 Al personaje histórico de Melchor Rafael de Macanaz (1670-1760) Carmen Martín Gaité dedicó el volumen *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento* (1969), que tuvo varias reediciones, tras una intensa actividad de investigación en el archivo de Simancas. Pittarello (2025) destaca el carácter novedoso de esta obra, en la que la autora combina su personal estilo coloquial y narrativo con el rigor historiográfico.

7 Se refiere a la secuencia de *El cuarto de atrás* en la que la protagonista C. ve erigirse en el espacio que la separa del hombre de negro «un castillo de papel, mejor dicho de papeles pegados unos a otros, a modo de ladrillos» (CA 1978: 56-57), que luego se desmorona, atropellándola en una avalancha de papeles, fichas y apuntes.

tenía mucha prisa; yo era una chica de provincias con un ritmo muy lento, y esa sensación la he llevado siempre dentro de mí como una añoranza. En *Ritmo lento*, David Fuente habla de la civilización de consumo y de los rascacielos que se hacen en Madrid en los años sesenta: ¿qué diría David Fuente si viviera ahora? Se volvería loco, como me vuelvo loca yo. Madrid entonces –la novela está terminada en el año 62– era todavía una ciudad de provincias; yo veía con susto cómo iban demoliendo los viejos chalés. En *El cuarto de atrás* hablo del chalé que vi cuando estaba escribiendo *Ritmo lento* –es como un acertijo, porque *El cuarto de atrás* está lleno de pistas para mi propia literatura–: cuando voy a hablar por teléfono con la señora esa, que no sabemos si soy yo misma o es una amante de él, me pongo a imaginarme esa habitación como la que me imaginé de *Ritmo lento*. Es verdad que yo una vez fui por la Ciudad Lineal y vi un chalé precioso; en la primera edición de *Ritmo lento* apareció uno parecido en la portada, un chalé que ya tenía pinta de ser derruido, y aquel chalé me motivó como escenario para la novela. Y ahora todo eso está destruido. O sea, que el ritmo lento era un poco experiencia propia, pero vamos, eso sí, tengo mucho que ver con todo lo que tenga alguna afinidad con eso. También con la pintura; por ejemplo, hay una pintora surrealista mexicana que se llama Remedios Varo: me gusta ese tipo de cosas un poco crípticas pero claras, por lo menos para mí; aparece, por ejemplo, la búsqueda de lugares cerrados, para poderse defender de los asaltos de la civilización. David Fuente, por ejemplo, es una persona que se ha construido como una muralla de defensa. Hay también un libro que me gusta mucho, que he leído después de escribir toda mi obra, *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard; lo leí porque un amigo me aconsejó que lo leyera, diciéndome que sentiría esa sensación de la que hablo mucho, de cuencos, de espacios cerrados y todo eso.

– Volviendo a *El cuarto de atrás*, la cajita dorada representa perfectamente lo fantástico según Todorov (1970). Pero también me hizo pensar en las *Leyendas* de Bécquer, una obra maestra del género fantástico; ahí también aparecen objetos misteriosamente y producen una sensación de sorpresa.

A mí me encantan las *Leyendas* de Bécquer, hace tiempo que no las leo, pero cuando era joven me gustaron muchísimo, las leí con pasión. Efectivamente, *El cuarto de atrás* es una novela muy romántica; es, entre otras cosas, una novela como de amor y de misterio. La cajita dorada es lo único que existe, es el único residuo de esa novela, porque además es que existe realmente. Para mí es la memoria; junto con la pluma de mi padre, es de las pocas cosas que sentiría perder; no es un objeto que tenga una historia personal, pero es muy bonita.

– Para mí, uno de los mayores aciertos de *El cuento de nunca acabar* es el concepto de ‘narración *tanathos*’: es muy sugerente, porque define toda una manera de ver la vida. En la vertiente opuesta, tenemos lo bien contado: lo que está bien contado es verdad, y lo que está mal contado es mentira. Entonces, ‘buena narración’ se opone a ‘narración *tanathos*’; en la buena narración se combinan participación, atención por el interlocutor y capacidad para ‘hacer ver’ las cosas; ¿cuáles son los otros ingredientes decisivos?

Bueno, hay el hilo; hay lo que Barthes llama ‘signos dilatorios’<sup>8</sup>, es decir, cuando se pone un jalón en una etapa cualquiera de la narración. Lo que no se puede escamotear al que escucha es para qué se está hablando de eso, es muy importante en una buena narración. Los buenos narradores se pueden desviar lo que quieran; los buenos narradores orales, los viejos, las personas con memoria un poco perdida –a las que empiezo a pertenecer yo– pueden perderse, pero eso que han dicho, lo que tienen que hacer es en algún momento de la narración recogerlo, para que vaya articulando los tramos. Es lo que yo llamo el hilo; el hilo quizá es muy genérico, pero me refiero sobre todo al método de pesquisa del que está contando; cuando uno cuenta una cosa, trata de revivirla, sin olvidar del todo que el que está ahí no la sabe, y por lo tanto hay que darle la mano para que él también se entere del por qué cuentas eso. El mal narrador, en el fondo, es una persona descuidada y algo déspota que no le importa nada en absoluto que el otro se divierta o no. Ocurre lo mismo en las conferencias: el mal conferenciante te enchufa la conferencia y no mira de vez en cuando un poquito por lo menos a ver qué cara está poniendo la gente. En una conferencia es más difícil; pero a un lector te lo puedes imaginar, por eso casi te lo inventas, como en el caso de ese señor que me escuchaba, ese señor de negro. La buena narración tiene que estar articulada con tramos que no sean inútiles, que no sean paja.

– o ‘nenúfares muertos’...

Eso, precisamente, nenúfares que no tienen sentido.

– Pero esa definición de ‘narración *tanathos*’, ¿cómo se le ocurrió?

Se me ocurrió observando a los niños; *El cuento de nunca acabar* es un libro que tiene mucho de psicología infantil. Yo he tenido muchos niños siempre por la casa, y me fijaba mucho en sus reacciones, y me acordaba también de cómo era yo de niña. Yo creo que ese tipo de actitudes infantiles las conozco muy bien, sé qué niño dice mentiras para que le hagan caso, para que le

---

<sup>8</sup> El concepto de ‘signos dilatorios’ (*signes dilatoires*) procede de Paul Valéry y Roland Barthes lo hace suyo en el artículo *Introduction à l’analyse structurale des récits* (Barthes 1966: 10, nota n. 1).

compadezcan, y en cambio qué niño se pone a crear, con ese tipo de mentiras que yo llamo narrativas o abiertas. Lo mismo pasa con las personas mayores: muchas personas te están contando mentiras inútiles para que no les dejes de escuchar; te dan mucha pena, pero no son buenos narradores, te aburren, como el mal conferenciante. Lo que de verdad noto es que la gente está enferma porque no habla; yo cuando más echo de menos a las personas que he perdido es porque se ha cortado el hilo de la conversación, lo que más echo de menos de la gente que me ha faltado es la palabra, el idioma que tienes en común con la gente, el lenguaje diferente que tienes con cada uno. Yo en mis libros creo que meto mucho eso, y por eso llega, y los lectores se hacen amigos míos por eso. Tengo bastantes lectores jóvenes, y a lo mejor es gente que no habla, pero sí lo echan de menos.

– Hay un aspecto que está muy ligado con esta oralidad: el folklore, los cuentos tradicionales, las leyendas, etc. Pero estos motivos aparecen pocas veces en sus novelas.

Yo soy por sangre de madre gallega, entonces hay una corriente subterránea, muy poco visible, muy relacionada con las leyendas y la magia, que aflora poco porque a mí no me gusta cargar las tintas. Se nota, por ejemplo, en la historia del caballo que cuenta Eulalia en *Retahílas*. Pero yo tengo mucho ese sentimiento religioso, en el sentido de ‘religare’, volver a atar: dentro de mí, todo me va ocurriendo siempre de una manera muy significativa, no me parece que nada ocurra por casualidad, sino que todas las cosas se van entendiendo con el tiempo. La vida es como un *puzzle* muy extraño, y hasta lo más doloroso, aunque no tiene explicaciones lógicas, las tiene de otro tipo: ahí están las leyendas. Mi madre, cuando leyó *Retahílas*, me dijo: «¿Cómo sabes estas cosas si todavía no te han pasado?». Y después, murió mi padre, murió mi madre, y luego ha muerto mi hija, y cada vez que abro un cajón y salen papeles viejos, me acuerdo de aquello que me dijo mi madre con mucha admiración. A veces, con los papeles pasan cosas rarísimas, como me pasó con ese dibujo, que lo encontré justo cuando lo necesitaba encontrar, cosas que son tan fuertes que no se puede hacer con ellas ni literatura; parece que te pasan después que las has inventado. Hay premoniciones raras; por ejemplo, el cuento de la niña Sorpresa<sup>9</sup> es el último cuento que escribí antes de irme a Chicago; me fui por cuatro meses, desde septiembre del año 1984. Me acuerdo que mi hija, cuando estaba yo terminando de escribir ese cuento antes de irme, me decía: «Pero ¿qué te está pasando, que no haces

---

9 Se trata, evidentemente, de *El pastel del diablo*. En el momento de la entrevista, con la excepción de los dos relatos para la infancia propiamente dichos, los cuentos tradicionales todavía no habían entrado a formar parte integrante de la narrativa de la autora –como ocurriría en *Caperucita en Manhattan* y en *La Reina de las Nieves*– aunque habían sido objeto de reflexión en *El cuento de nunca acabar*.

la maleta ni nada? ¿Cómo estás con ese cuento?», y yo «pues nada, que lo tengo que terminar antes de irme». Lo había escrito en un estado de absoluto trance, y es como la preparación para la soledad más total. Cuando vine de Chicago en diciembre, mi hija ya estaba enferma; murió en abril del año 1985; es el primer libro mío que ella ya no leyó.

– Y desde entonces, ¿no ha vuelto a escribir literatura?

Tenía empezada una novela, *La Reina de las Nieves*: tenía cuatro capítulos, pero no la he podido volver a tocar, ni sé dónde está ni nada. Pero es que a veces la literatura es sueño al lado de las cosas que de verdad te pueden llegar a pasar; hay cosas tan fuertes en la vida, que lo que puedes escribir te parece como un telón pintado, como papel mojado. Por otra parte, tengo que agradecerle a la literatura, que es lo único que me queda, que no haya perdido la gana de escribir, porque yo durante un tiempo pensaba que no iba a volver a tener gana de coger una pluma en mi vida. Pero ha sido curativo, claro, una vía de escape. En enero del 88, el primer año que estaba un poco más serena, empecé a escribir una novela nueva, que no tiene nada que ver ni con libros de memorias ni con nada, quería romper, aunque tiene que ver conmigo como siempre, mi hermana dice que yo siempre escribo la misma novela, pero distinta. Estaba muy entusiasmada con esa novela, luego me dieron el premio Príncipe de Asturias, empezaron los compromisos, luego cogí este compromiso de hacer lo de Celia y Cuchifritín<sup>10</sup>, que llevo desde septiembre y hasta junio no lo voy a acabar y me lo ha aventajado.

– ¿De qué habla esta nueva novela?<sup>11</sup>

Primero encontré en un cuaderno mío una idea, que era un monólogo de un ama de casa, la idea era esa, de un ama de casa que está hablando de todo, mezclando cosas cotidianas, una señora con la cabeza un poco pirada, pero la idea era un monólogo. Y ponía yo el título, lo he conservado, porque me gusta mucho, se llama *Nubosidad variable*, bueno, se llamaba eso. Y yo había puesto en mi cuaderno «Conseguir un tono entre Kafka y Buster Keaton». Era lo único que tenía. En 1988 me atreví por fin a mirar cuadernos viejos, porque llevaba mucho tiempo que no los había mirado. Bueno, los había mirado para *Usos amorosos de la postguerra*, pero eso eran fichas,

<sup>10</sup> Se trata de los niños protagonistas de la serie de televisión *Celia*, basada en los cuentos de Elena Fortún, y en particular *Celia, lo que dice* (1929) y *Celia en el colegio* (1932). Como se ha anticipado en la nota n. 17, cap. 5, Martín Gaité escribió los guiones de esta serie, que fue producida y dirigida por José Luis Borau y estrenada por Televisión Española en 1993. Por problemas económicos, solo se transmitieron seis episodios, que recibieron varios premios.

<sup>11</sup> En la entrevista publicada en *Dialogo e conversazione* la respuesta a esta pregunta se resumía en pocas líneas, para respetar la voluntad de la escritora. En adelante, se trata de material inédito.

era un fichero, y era más aséptico. Y yo tenía que coger cuadernos viejos y los iba buscando. Resulta que esas notas para esa novela las tenía yo tomadas un 8 de abril del año 1984, en el Ateneo de Madrid. Y el 8 de abril del año 1985 murió mi hija<sup>12</sup>. Claro que eso de que yo hablara de Kafka y Buster Keaton ya me pareció... Que quién me iba a decir a mí aquel día, cuando yo estaba pensando eso, que me iba a pasar eso. Pero tenía alguna clave, porque a veces, cuando se me ocurre una cosa, me lo digo: «Acuérdate de que ahora has visto muy claramente que podría ser divertido que una señora estuviera hablando de no sé qué y tal». Y en enero de ese año 88 me metí con esa novela, me metí, me metí, me metí, me metí y me metí. Estaba ocho horas diarias y le di un avance enorme. Y se me complicó, porque ha salido no solo la señora, ha salido otra, ha salido una amiga a la cual ella no ha visto desde los dieciocho años, y se la vuelve a encontrar. Y la amiga, resulta que no tiene nada que ver con ella, las vidas que han llevado, no tienen nada que ver una con otra ya. Pero es muy difícil decir lo que pasa, porque es cómo se cuenta. Es que he encontrado dos voces narrativas muy diferentes. Una es un ama de casa, muy inteligente, pero casada con un ejecutivo, que no tiene demasiada relación con ella, que está solo pensando en el dinero y todo eso. Los hijos ya son mayores, se han ido de casa y ella vive en un mundo muy propio. Cuenta las cosas más rutinarias con bastante sentido del humor. Y ese es el personaje. Y la otra amiga, se ha convertido en una psiquiatra muy famosa. Es una señora que no ha tenido hijos y que está viviendo muy independiente. Pero resulta que hay como un complemento bastante grande, entre las dos, poco a poco se va a ver. Pero vamos, no sé lo que va a pasar. Tengo ahora 108 folios. Pero no tengo ni idea de lo que va a pasar. Y claro, tengo ganas de ponerme, pero hace falta cierta tranquilidad.

– Y tiempo...

Sí, claro, el tiempo, si no tengo tiempo no puedo. Ahora tengo mucho tiempo, pero como también me requieren de muchos sitios, resulta muy difícil. Y tengo muchos amigos, gracias a Dios. Si no, no estaría viva yo.

– Hay quien opina que la escritura es una forma de disciplina. ¿Está de acuerdo con eso?

---

<sup>12</sup> En los *Cuadernos de todo* se encuentran también algunos apuntes para *Nubosidad variable* anteriores a 1984. Pertenece a abril de ese año una nota en la que la autora confiesa sentirse tentada por 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*» (OC VII 2019: 702). A continuación, se encuentra un fragmento ya reconocible del primer capítulo, fechado 16 de abril (703-707).

Desde luego, sin disciplina no haces nada. En este plan no hacemos nada. Yo tengo aquí un *collage* muy gracioso que hice en Nueva York. Es un *collage* muy divertido.

– ¡Qué bonito! ¡Qué bonito es! ¡Qué divertido!

Sí, es muy divertido. Es cuando estaba escribiendo *El cuento de nunca acabar*. Mira, este es el día que mataron a John Lennon. Yo hago muchos *collages*. Pero te voy a explicar. Era el año 1980. Ah, mira, esto es que conocí a Todorov, es que dio una conferencia Todorov. Y le conocí. No sé a quién se lo digo.

– ¿Qué tipo es Todorov?

Interesante era. Por lo menos aquella vez. Lo que pasa es que un poco endiosado, como los franceses son. Es que empecé haciendo un diario, pero luego... Mira, ¿ves esta? «17 de noviembre. Retahíla con nieve en Nueva York». Dice, «Con la primera nevada y un café me puse a escribir. Qué bien me sienta el frío. Y estoy pensando en una especie de poema de Manhattan». Que luego lo hice. «Pero... tienes que acordarte siempre (y esto te pasa igual en Doctor Esquerdo) de que la única manera de empezar a ordenar el caos es: uno, encender la luz sobre él; segundo: sentarse. O sea, que en este plan no hacemos nada».

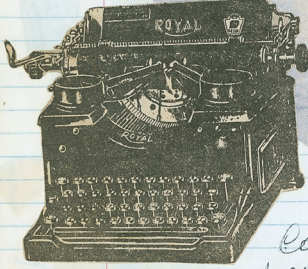
– Qué bonito. Bueno, es el tema del orden. ¿No ha publicado nunca alguno de estos *collages*?

No, estas son cosas personales. Por ejemplo aquí, que acababa de morir mi madre, me pareció que la veía entre los árboles y puse la foto de ella. Y esto es una vez que fui a ver a una amiga mía. Que la había conocido en Nueva York y la fui a ver en Cambridge. Y tenía el mismo desorden, la misma casa. Vamos, igual de desordenada. Y entonces, en vez de patas, le he puesto un lápiz a la cama. «Homenaje a mi reencuentro con Madeleine en Cambridge». Y esto fue de algunas conferencias que di. *Desde la ventana*, ¿lo has leído?

– Sí, sí, claro.

Pues ya estaba yo aquí con lo de la mujer ventanera, con la visión de lo cotidiano en la literatura. Aquí estaba empezando yo a hacer esas cosas. Mira, esta es la primera carta que me escribió mi hija, es la primera carta que me escribió mi hija allí. Y puse una frase preciosa de la carta que ella me escribía, y decía «y me doy cuenta de que cuando lo conocido...» Porque ella, claro, ella se había quedado aquí. Porque ella era como la viejecita y yo

17 noviembre 1980.  
"Retalilla con nieve en Nueva York"



Con la primera nevada me puse a escribir. ¡Qué bien me sienta el frío! ...Y estoy pensando en una especie de "poema de Manhattan"



Dos de los collages de *Visión de Nueva York* que Carmen Martín Gaité describe en la entrevista de abril de 1989 (cortesía de Ediciones Siruela y Fundación Carmen Martín Gaité).

era como la que estaba subiéndome por las paredes. Y decía ella, «Y me doy cuenta de que cuando lo conocido se muestra placentero y hermoso, es lo mejor del mundo. Porque si algo insistentemente vivo y vivido tiene el poder de fascinarnos, es porque su fuerza escapa a la huella del tiempo como un prodigio inesperado». Y entonces, al leer eso me acordé de cuando era pequeña. Es que tiene un argumento para mí.

– Es precioso.

Esto es cuando daba mis clases, ¿ves?, esto es Barnard College. Dice, «La cosecha vendrá luego, cuando ya no tenga que madrugar y tomarme un NoDoz para llegar despejada a mi clase en Milkbank Hall. Cuando me sienten en otro lugar, lejos, a la luz de una lámpara a recordarlo. Sacaré entonces mis cuadernos de todo y... *words will come*».

– Pero, ¿usted va recogiendo estos recortes o los tiene guardados?

No, yo algunas veces cuando estaba muy sola, como estaba muy sola... Pues, a veces, en el apartamento donde estaba, la gente dejaba periódicos ilustrados, y yo cuando ya se iban los basureros los salía a recoger y recortaba cosas, y luego las usaba para mis *collages*. ¿Ves?, por ejemplo, esto es cuando estaba haciendo *El cuento de nunca acabar*. «*Time book*», dice, era como que me avisaba, porque yo había ido allí a terminar *El cuento de nunca acabar*, pero claro, salía por Nueva York y... Y entonces aquí dice, «Primer aviso, Calila», que Calila era el nombre familiar que me daba mi hija, «Calila, ándate con ojo, que mucho recortar y pegar, mucho andar callejeando y mucho ir a celebrar la fiesta de la hispanidad al consulado español, pero ya llevas más de un mes en Nueva York y con el cuento de nunca acabar no te metes en serio. Primer aviso» y luego viene el diablo y mira el diablo lo que dice, «no hagas caso, *honey*. Tú vive, *let it be*, déjate al vaivén de los días», así. Y luego dice, «*Plan your time*», viene el angelito, «*fortune time money people*». Y todo esto.

[La conversación se interrumpe porque suena el teléfono. Es su hermana Anita, que le habla de unas obras en curso en la casa de El Boalo].

Es que están arreglando el piso de arriba, en la casa esta de mis padres, que está a 40 kilómetros de Madrid. Mi padre había hecho esa casa cuando se jubiló, para pasar la mitad del año ahí y la mitad del año en Madrid. Pues había hecho una casa familiar y cuando él la hizo, mi hija tenía cuatro años. Ya había hecho una escalera por dentro para que hubiera dos pisos. Y bueno, ahora después de tantas cosas, esa casa o la arreglábamos un poco o ya era un elefante blanco. Mi hermana y yo nos planteamos dividir la casa, es decir,

que la escalera en vez de ir por dentro está por fuera, entonces ella tiene su propio teléfono y su propia luz. Nos hemos metido en esa obra, se ha metido ella que es muy animosa porque realmente yo no tenía el ánimo, porque yo pensaba que para quién. Me entraban esas depresiones horribles cada vez que hablaba de eso. Pero luego, en cambio, ahora que veo lo que ha hecho, pues me alegra mucho porque es un sitio que está muy cerca y me puedo retirar ahí cuando quiera. Bueno, mi hermana es bastante animosa, me dice que ya lo de arriba está casi terminado. Sí, yo es que tendría que tener cuatro cuerpos, porque con uno solo no me sirve.

– Yo creo que esto es bonito porque a uno siempre le queda algo por hacer.

Hombre, yo creo que si no fuera por eso, pues yo pienso que con la cantidad de palos que la vida te da, para qué vamos a pensar en lo que nos va a pasar mañana u otro día. Pensaremos en vivir *day to day* porque si no... O le sacas partido a lo que vas haciendo, si no, no vale la pena. Es según como te lo cuentas, es... aquello de la Martín Gaité.

– Y obras teatrales, ¿ha escrito alguna?

Sí, tengo una obra que se llama *A palo seco*, que se estrenó el año pasado aquí en Madrid. Y poemas, tengo bastantes poemas nuevos después de los últimos que publiqué, los tengo aquí en este cuaderno. Te voy a leer uno, que es un poema de vocación triste pero que tiene algo, que no es *tanathos*.

– Sí, sí, sí, lo entiendo.

¡Ay, todo lo que sabes  
no te lleva a acertar  
dónde estarán las llaves  
del cuarto de jugar!  
–Te oigo y no te veo,  
llega tu voz de lejos,  
por favor te lo pido,  
dime si este rodeo  
lleva a los juegos viejos.  
¿Dónde te has escondido?  
–Calla, no vale hablar.  
Escalones gastados,  
paredes a los lados  
que palpas al azar  
con los ojos vendados,  
piensa en no tropezar.

¿Voy dormida o despierta?  
¿Es subir o bajar?  
–No preguntes y acierta.  
El caso es encontrar  
nuevamente la puerta  
del cuarto de jugar.  
–Jugar, jugar, jugar.  
Jugábamos a un juego  
que siempre iba a durar.  
De lo que vino luego  
no me puedo acordar.  
A la gallina ciega,  
a las adivinanzas,  
al corro, al veo veo...  
¿Y ahora a qué se juega?  
¡Son tantas las mudanzas!  
Me pierdo, me mareo...  
Pues hija, el que no atienda  
y se empiece a quejar  
ese pagará prenda.  
Es juego de no hablar,  
de ponerse la venda.  
Tú sigue sin mirar,  
que tal vez esta senda  
desemboque en el cuarto de jugar.

– ¡Es estupendo este poema!

Sí, es de los poemas míos que más me gustan. Es que yo siempre le encuentro referencias a la puerta, la llave, el cuarto de jugar. Lo leí ahí hace pocos días. Y este es otro, «Rescates y correcciones. Para la Manuela, 3 de febrero del 89»<sup>13</sup>, también es bastante bonito. Este no tiene rima, «Los libros que ahora busco» se llama.

Necesito poesía.  
Ya que no de la que entra sin sentir,

---

<sup>13</sup> Es el encabezamiento de la última parte de un cuaderno que la escritora tenía entre las manos y que contenía poemas destinados a ser leídos en el Café Manuela, donde cantaba y recitaba versos, junto con Francisco Cumpián y Chico Sánchez Ferlosio. Se trata del cuaderno de poemas que José Teruel (2023b: 147), en su edición de *A rachas. Poesía reunida* (2023), denomina *Cuadernito chino*, de acuerdo con la descripción de la autora. Ambos poemas pertenecen a la sección «Rescates y correcciones». Para su primer libro de poemas, Carmen Martín Gaité eligió el título de *A rachas* (1976) y, para la cuarta edición aumentada, el de *Después de todo. Poesía a rachas* (1993).

de aquella otra que con sangre entra  
y que viene en la letra de los libros,  
relegados, mirados con desdén,  
cuando salir afuera, a donde fuera,  
era abrir una puerta  
para que la poesía disuelta por el mundo  
en partículas tenues e invisibles  
me llenara la casa de colores.  
En ese tiempo yo encendía hogueras  
por ver brillar el fuego momentáneo,  
Por gozar de su luz y su calor<sup>14</sup>,  
y acaso en una de ellas  
quemara indiferente  
los libros que ahora busco  
en esta tarde rota, deshabitada, gris.  
Me acuerdo de sus lomos cenicientos,  
nunca los puse en orden, eran muchos, ¡qué agobio!  
Se caían al suelo algunas veces,  
tratando de llamarme la atención,  
llamaban pertinaces,  
como cuando nos ronda  
la idea de la muerte,  
tropezaba con ellos  
y no les hacía caso.  
Los libros de poesía que perdí,  
ahora no los encuentro  
en esta tarde rota.  
Es su venganza.

[A continuación, tras la lectura de su conferencia y del primer capítulo de *Nubosidad variable*, la conversación termina con las reflexiones que siguen sobre esta novela].

¿Verdad que no es exactamente mi rollo? Eso es lo que quería.

– Es verdad. Y es la primera vez que sale un cuarto de baño...

Luego hay una carta de Mariana... Y tiene mucha fuerza. Lo que pasa es que es una novela que no se puede contar lo que pasa. En el fondo es una novela

---

<sup>14</sup> La lectura coincide con la versión publicada, excepto pocos detalles. Esta es la diferencia más significativa: Carmen Martín Gaité leyó 'calor', mientras que en el texto definitivo (tanto en la edición *DT* 1993: 107 como en *AR* 2023: 121) se encuentra 'color'. Ambas combinaciones son posibles, pero 'luz y calor' parece más acorde con la mención de las hogueras.

sobre la escritura. Estoy en el capítulo VII, y Sofía todavía no ha recibido ninguna carta de Mariana, ¿sabes? Pero [Mariana] la ha dicho que se ponga a escribir, o sea, que todos esos deberes que ella le va mandando, para lo que sirven es para que esta mujer de pronto empiece a descubrir lo que es volver a escribir, ponerse a escribir. Lo principal que pasa es que alguien, que los hijos se han hecho mayores, que el marido hace años que no tiene ningún interés por él, pero que sigue ahí porque es una persona que no es tampoco rebelde ni nada, de pronto coge el cuadernito y se pone a escribir. En un momento determinado, que es en el que estoy ahora, el lector se preguntará que para quién escribe esta mujer, porque la otra no le contesta, porque estas cartas que le escribe, por una serie de demoras, tarda ella en recibirlas, pero ella ya está en marcha. O sea, que todavía no se han encontrado los discursos. Eso es muy interesante como estrategia verbal, se me ha ocurrido sin querer. La otra le da dicho que escriba de lo que sea, que lo que ella tiene que hacer es escribir, y así sale lo del transportista, de la asistenta. Es lo que yo había escrito, «ama de casa escribiendo en un tono entre Kafka y Buster Keaton», pero es porque alguien le ha dado pie. Por el capítulo que voy, ha salido una tercera mujer, una neurótica, que es una paciente de Mariana, han pasado cosas con ese otro señor, bueno, hay argumento. Creo que va a ser una novela bastante larga. Es una novela de mujeres.

– ¡Me alegra que haya vuelto a escribir una novela!

Es que desde el año 78 no escribo ninguna novela, y yo no lo pensaba hacer, porque *La Reina de las Nieves* que me estaba gustando muchísimo no la puedo ni tocar, no sé lo que me ha pasado, se me ha paralizado, por una serie de cosas. Esa novela no sé si alguna vez la recogeré, pero ni sé dónde están los cuadernos. En Chicago estaba escribiéndola, pero la había empezado hace mucho. Pero no sé, esta es como más liberadora.

– Yo la encuentro muy actual.

Ya verás cuando empiezan a entrar los chicos, y la conversación de la gente joven. Todavía eso lo tengo sin hacer. Es que hay muy poca gente que está escribiendo ahora de lo que pasa, hacen novelas muy abstractas, que no tocan la realidad de lo que pasa ahora.

– Pero también creo que es un momento positivo para la novela española.

Sí, están haciendo cosas bonitas algunos. Por ejemplo, yo he leído la novela de Álvaro Pombo *Los delitos insignificantes*, que es estupenda, de las últimas es una de las que más me han gustado. Y hay una de Muñoz Molina que se llama *El invierno en Lisboa*, que también me ha gustado mucho.

## 9.2. SOBRE *LA REINA DE LAS NIEVES*

– *La Reina de las Nieves* es un libro en el que se habla de muchos otros libros, de Ibsen, Djuna Barnes, Eliade, solo por citar algunos, además del ensayo, ficticio pero verosímil, de Casilda Iriarte. Entre tantas voces literarias, campea la más emotiva de Andersen: ¿por qué esta elección? ¿qué hilos sutiles conectan al escritor danés con los demás?

El hilo que conecta a Andersen con cualquiera de los otros escritores citados en *La Reina de las Nieves* yo no estoy en condiciones de recuperarlo para enlazar en él las cuentas de ese collar tan variado de menciones librescas. Pero supongo que lo que me hizo partir de la extraordinaria historia de Andersen que da título a su libro y al mío fue el tema de la lucha de la memoria contra el olvido, base de todas las perplejidades y desazones de Leonardo Villalba. En la medida en que también Eliade, Ibsen y otros de los escritores que esmaltan mi texto se hayan visto atormentados por este asunto, podrían tener relación con la historia del danés. Pero esa labor de reconstrucción es competencia de la crítica literaria, a mí ese tipo de menciones se me ocurren de modo intuitivo y simplemente procuro que vengan a cuento.

– Tus obras de literatura infantil no pueden definirse ‘puras’, es decir, no están destinadas solo a niños, sino que nacen de una visión de la lectura como experiencia total, sin fronteras y sin edades: ¿cómo nació y cómo se ha desarrollado en ti esta visión?

Creo, de acuerdo con otros muchos autores, que los libros leídos en nuestra infancia y primera juventud permanecen siempre como un sustrato que va alimentando más adelante las plantas de nuestra imaginación creadora. Es indiscutible que tanto *La isla del tesoro*, como *Alicia en el país de las maravillas* como *Pinocchio*, *Robinson Crusoe* o *La hija del Corsario Negro*, por poner sólo algunos ejemplos, no solamente encandilan perpetuamente la imaginación de los niños sino que, releídos en una segunda etapa de nuestra vida, siguen haciéndonos vibrar de emoción y, además meditar. Porque llevan en su entraña, como por supuesto la mayoría de los cuentos de Andersen, una serie de enseñanzas, a veces terribles, que no son para tomárselas a la ligera.

– También Calvino, gran cultivador del cuento tradicional, escribió cuentos modernos, basados en materiales narrativos tradicionales y dirigidos también a los adultos. ¿Te sientes de alguna manera cercana al mundo literario de este autor italiano?

El mundo literario de Italo Calvino me arrebató de forma fulminante desde que ya hace muchos años tomé contacto con él. En *Caperucita en Manhattan*

he querido dedicarle un homenaje cuando Miss Lunatic le recomienda al comisario O'Connor la lectura de *El caballero inexistente*, que la vieja señora acaba de ver traducida al inglés al pasar por el escaparate de Doubleday, una de las más importantes librerías de la Quinta Avenida.

– El tema de los cuentos tradicionales nos hace pensar en la voz de los abuelos y de los ancianos. En tus novelas, hay unos personajes ancianos tan relevantes como la excéntrica miss Lunatic y la enigmática abuela Inés de *La Reina de las Nieves*. ¿Cuáles han sido los modelos para estos personajes?

Los viejos siempre me han atraído mucho, como depositarios de una memoria y una experiencia que solamente con los años vamos consiguiendo también nosotros. No he disfrutado personalmente del privilegio de oírle contar cuentos a un abuelo o abuela puesto que los cuatro que tuve o murieron siendo yo muy niña o no llegué a conocerlos. Pero la sabiduría de los ancianos, cuando son sabios, me parece una fuente literaria de primera magnitud.

– Eres salmantina por nacimiento y madrileña por elección, pero gallega en el espíritu. *La Reina de las Nieves* es también un homenaje a tu tierra de origen, a su mar, a sus nieblas y a sus misterios. ¿Qué es lo que te une mayormente a este rincón de España?

A Galicia me unen mis raíces maternas. Ya *Las ataduras* y *Retahílas* estaban situadas en un pueblo gallego donde veranean mis abuelos y en el que teníamos una casita, San Lorenzo de Piñor, en la provincia de Orense. El paisaje montañoso de esta zona de Galicia (que también aparece desfigurado en mi cuento «El pastel del diablo») condiciona todo lo que ocurre en las mencionadas historias y lo que recuerdan y proyectan sus personajes de ficción. En *La Reina de las Nieves* he abandonado por primera vez la montaña para irme al mar. ¿Por qué?, pues, sencillamente porque a una novela de corte tan romántico y turbulento creo que le corresponde más este paisaje de acantilados y mareas bravías, que también he frecuentado y amo mucho, aunque no tenga raíces familiares en él. Corresponde más o menos a algún lugar cercano a Finisterre, pero no lo he situado con exactitud deliberadamente. Porque la Quinta Blanca sólo existe en mi imaginación.

– Tras la lectura de *Nubosidad variable* se podría pensar que los hombres están excluidos de tu narrativa, o que sólo desempeñan papeles secundarios. En esta novela, en cambio, encontramos de nuevo un protagonista masculino, como en *Ritmo lento*, que corresponde al perfil del individuo sensible y atormentado, incapaz de adaptarse a las reglas sociales, casi al borde de la enfermedad mental. ¿Cómo te explicas este malestar del hombre?

No es verdad, aunque a partir de *Nubosidad variable* pueda parecerlo, que los hombres estén excluidos de mi narrativa. Lo que pasa es que los hombres que a mí me interesan, tanto en la literatura como en la vida, son personas sensibles e inteligentes (como ya lo era el Pablo Klein de *Entre visillos*), y ese tipo de hombres son más problemáticos porque sufren más. El hombre avasallador, seguro de sí mismo e incapaz de diálogo con sus semejantes, no me interesa absolutamente nada.



## 10. BIBLIOGRAFÍA CITADA

### 10.1. OBRAS DE CARMEN MARTÍN GAITE

Se incluyen, en orden cronológico, las obras citadas de Carmen Martín Gaité, indicando, cuando proceda, los datos de la edición consultada, precedidos por la sigla identificativa empleada en este volumen. Para la completa reconstrucción de la trayectoria editorial de cada obra, reenvío a los respectivos volúmenes de las *Obras completas*.

- 1949 *El libro de la fiebre* [manuscrito]  
1955 *El Balneario*, Madrid, Afrodísio Aguado [EB 1983, Barcelona, Bruguera].  
1958 *Entre visillos*, Barcelona, Destino [EV 1982].  
1963 *Ritmo lento*, Barcelona, Seix Barral [RL 1981, Barcelona, Destino].  
1969 *El proceso de Macanaz. Historia de un empapelamiento*, Madrid, Moneda y Crédito.  
1972 *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI [UADE 1987].  
1973 *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, Madrid, Nostromo [BI 1982, Barcelona, Destino].  
1974 *Retahílas*, Barcelona, Destino [RH 1979].  
1976 *Fragmentos de interior*, Barcelona, Destino [FI 1980].  
1976 *A rachas*, Madrid, Hiperión.  
1978 *Cuentos completos*, Madrid, Alianza [CC 1978]  
1978 *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino [CA 1978].  
1981 *El castillo de las tres murallas*, Barcelona, Lumen.  
1983 *El cuento de nunca acabar*, Madrid, Trieste [CNA 1985, Barcelona, Destino].  
1985 *El pastel del diablo*, Barcelona, Lumen.  
1986 *Dos relatos fantásticos*, Barcelona, Lumen [DRF 1986].  
1987 *Desde la ventana*, Madrid, Espasa-Calpe [DV 1987]  
1987 *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Anagrama [UAPE 1987]

- 1990 *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela [CM 1990].
- 1992 *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama [NV 1992].
- 1993 *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama [AP 1993].
- 1993 *Después de todo. Poesía a rachas*, Cuarta edición, corregida y aumentada, presentada por Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión [DT 1993].
- 1994 *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama [RN 1994].
- 1995 *Esperando el porvenir*, Madrid, Siruela [EP 1995].
- 1998 *Irse de casa*, Barcelona, Anagrama.
- 2002 *Cuadernos de todo*, edición e introducción de M. V. Calvi, prólogo de R. Chirbes, Barcelona, Random House Mondadori [nueva edición ampliada en *Obras completas VII*]
- 2005 *Visión de Nueva York*, Madrid, Siruela [VNY 2005].
- 2007 *El libro de la fiebre*, ed. de M. V. Calvi, Madrid, Cátedra [LF 2007].
- 2008 *Obras completas I. Novelas I (1955-1978)*, edición de J. Teruel, prólogo de J. C. Mainer, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa [OC I 2008].
- 2009 *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, edición de J. Teruel, prólogo de E. Pittarello, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa [OC II 2009].
- 2010 *Obras completas III. Narrativa breve, poesía y teatro*, edición de J. Teruel, prólogo de C. Valcárcel, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa [OC III 2010].
- 2015 *Obras completas IV. Ensayos I. Investigación histórica*, edición de J. Teruel, prólogo de M. C. Seoane, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa [OC IV 2015].
- 2016 *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, edición de J. Teruel, prólogo de J. Gracia, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa [OC V 2016].
- 2017 *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, edición y prólogo de J. Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa [OC VI 2017].
- 2019 *Obras completas VII. Cuadernos y cartas*, edición de J. Teruel, prólogo de M. V. Calvi, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa [OC VII 2019].
- 2023 *A rachas. Poesía reunida*, edición de J. Teruel, Barcelona, La Bella Varsovia [AR 2023].

## 10.2. TRADUCCIONES ITALIANAS DE LAS NOVELAS DE CARMEN MARTÍN GAITE

- 1962 «*La coscienza tranquilla*», en Repetto A. (ed.), *Narratori spagnoli. La nuova ola*, Milano, Bompiani.
- 1993 *Cappuccetto rosso a Manhattan*, traducción de M. Finassi Parolo, Milano, La Tartaruga.
- 1993 «*Pomeriggio di noia*», traducción de R. Londero, en D. Manera (ed.), *Storie spagnole*, Millelire stampa alternativa.
- 1995 *Nuvolosità variabile*, traducción de M. Finassi Parolo, Firenze, Giunti.
- 1995 *La stanza dei giochi*, traducción de M. Finassi Parolo, introducción de M. V. Calvi, Firenze, Giunti.

- 1996 *La Regina delle Nevi*, traducción de M. Finassi Parolo, comentario final y entrevista con la autora de M. V. Calvi (Il filo della memoria. Conversazione con Carmen Martín Gaité), Firenze, Giunti.
- 1998 *La torta del diavolo*, traducción de M. Finassi Parolo, Milano, Mondadori.
- 1998 *Lo strano è vivere*, traducción de M. Finassi Parolo, Firenze, Giunti.
- 2000 *Via da casa*, traducción de M. Finassi Parolo, Firenze, Giunti.
- 2003 *Tutta la notte svegli*, traducción de M. Finassi Parolo, Firenze, Giunti.
- 2019 *Attraverso le tendine*, traducción de E. Sarmati, Roma, Voland.
- 2025 *La stanza in fondo*, traducción de M. Finassi Parolo, introducción de M. V. Calvi, Milano, Mondadori.

### 10.3. OTRAS OBRAS

- Aladro Vico E. y Quintana Cocolina C., 2025, *La teoría creadora y comunicativa de Carmen Martín Gaité en su contexto literario e histórico*, «Historia y comunicación social» 30.1: 197-205.
- Albaladejo T., 2011, *Interconexiones de géneros literarios y discursivos en la novela. Perspectivas desde el análisis interdiscursivo*, en A. Baquero Escudero, F. Carmona Fernández, M. Martínez Arnaldos y A. Martínez Pérez (eds.), *Las interconexiones genéricas en la tradición narrativa*, Murcia, Editum: 277-302.
- Alberca M., 1996, *El pacto ambiguo*, «Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos» 1: 9-18.
- , 2007, *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Albert M., 2006, *Oralidad y memoria en la novela memorialística*, en U. Winter (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y del franquismo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 21-38.
- Alfau F., 1991, *Cuentos españoles de antaño*, prólogo y traducción de C. Martín Gaité, Madrid, Siruela.
- Alonso S., 1983, *La novela en la Transición*, Madrid, Puerta del Sol.
- Altisent E., 1989, *El erotismo en la actual narrativa española*, «Cuadernos hispanoamericanos» 468: 128-144.
- Alvar Ezquerro M., 1993, *La formación de palabras en español*, Madrid, Arco Libros.
- Andersen H. C., 1914<sup>4</sup>, *Historias de Hans Andersen relatadas a los niños*, por M. Mc Gregor, Barcelona, Araluce.
- Anievas Gamallo I. C., 2006, *El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité o la ambigüedad de lo fantástico*, «Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura» 22.1: 67-82.
- Asís M. D. de, 1992, *Última hora de la novela en España*, Madrid, EUEMA.
- Bachelard G., 1975, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo (ed. orig.: 1961, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France).

- Baixauli Fortea I., 2000, *Las secuencias de historia*, en A. Briz y Grupo Val.Es.Co. (eds.), *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona, Ariel: 81-107.
- Bajtín [Bachtin] M. M., 1968, *Dostoevsky. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi (ed. orig.: 1963, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Mosca, Russkie slovari).
- , 1979, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi (ed. orig.: 1975, *Voprosy literatury i estetiki*, Mosca, Khudozh. Lit.).
- , 1988, *Il problema dei generi del discorso*, en *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi: 245-290 (ed. orig.: 1979, *Ėstetika slovesnogo tvorchestva*, Mosca, Iskusstvo).
- Banfi E. y Sobrero A. A. (eds.), 1992, *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta*, Bari, Laterza.
- Barthes R., 1966, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications» 8: 1-27.
- Bautista Botello E., 2019, *Carmen Martín Gaité. Poetics, Visual Elements and Space*, Cardiff, University of Wales Press.
- Beinhauer W., 1973, *El español coloquial*, Madrid, Gredos (ed. orig.: 1958, *Spanische Umgangssprache*, Bonn, Fred. Dümmmlers Verlag).
- Benson K., 2024, *La polifonía como estrategia disidente bajo la postguerra española: una relectura de La mujer nueva (1955) de Carmen Laforet*, «Bulletin of Hispanic Studies» 101.9: 875-891.
- Bizzarri G., 2002, *La comunicazione epistolare come metafora della scrittura in un romanzo di Carmen Martín Gaité ed uno di Antonio Tabucchi*, «Cuadernos de Filología Italiana» 9: 165-189.
- Blanchot M., 1969, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi (ed. orig.: 1959, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard).
- Bobes Naves M.<sup>a</sup> del C., 1992, *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.
- Borreguero Zuloaga M., 2019, *El valor adversativo de aunque, un rasgo de la oralidad mimética*, «ORALIA» 22.2: 235-264.
- Bortolussi M., 1985, *Análisis teórico del cuento infantil*, Madrid, Alhambra.
- Bou E. y Pittarello E. (eds.), 2009, *(En)claves de la transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Bourneuf R. y Ouellet R., 1976, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi (ed. orig.: 1972, *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France).
- Brenneis S. J., 2014, *Genre Fusion. A New Approach to History, Fiction, and Memory in Contemporary Spain*, West Lafayette, Purdue University Press.
- Briz Gómez A., 1998, *El español coloquial en la conversación*, Barcelona, Ariel.
- , 2016, *El relato coloquial: un hecho conversacional narrativo y una estrategia*, en E. Carpi, R. M. García Jiménez y E. Liverani (eds.), *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi. Volume 1: lingua*, Trento, Università degli Studi di Trento: 7-60.
- , 2018, *Al hilo del español hablado. Reflexiones sobre pragmática y español coloquial*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.

- Brown J. L., 1978, El balneario by Carmen Martín Gaité: *Conceptual Aesthetics and 'l'Étrange pur'*, «Journal of Spanish Studies: Twentieth Century» 6.3: 163-174.
- , 1981, *A Fantastic Memoir: Technique and History in El cuarto de atrás*, «Anales de la literatura española contemporánea» 6: 13-20.
- , 1982, Tiempo de silencio and Ritmo lento: *Pioneers of the New Social Novel in Spain*, «Hispanic Review» 50.1: 61-73.
- , 1987, *Secrets from the Back Room: the Fiction of Carmen Martín Gaité*, Mississippi, University of Mississippi, Romance Monographs.
- Buckley R., 1968, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península.
- Bush A., 2002, *Dwelling on two stories (Carmen Martín Gaité, María Zambrano)*, «Revista de Estudios Hispánico» 36.1: 158-189.
- Bustos Tovar J. J. (de), 1996, *La imbricación de la oralidad en la escritura como técnica del discurso narrativo*, en T. Kotschi, W. Oesterreicher y K. Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 359-374.
- Butler de Foley I., 1984, *Hacia un estudio del tiempo en la obra narrativa de Carmen Martín Gaité*, «Ínsula», 452-453: 18.
- Calvi M. V., 1997, *Carmen Martín Gaité, en busca de interlocutor italiano*, en E. Martinell (ed.), *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenaje y bibliografía*, Departamento de Filología Hispánica de la Universitat de Barcelona: 52-56.
- , 1998, *La recepción italiana de Carmen Martín Gaité*, «Espéculo. Revista de estudios literarios», Especial. La Página de Carmen Martín Gaité, [http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/mv\\_calvi.htm](http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/mv_calvi.htm) [accesible desde la intranet de la UCM].
- , 1999, *La recepción italiana de Carmen Martín Gaité (II)*, «Espéculo Revista de estudios literarios», Especial. La Página de Carmen Martín Gaité, <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/cmgaite/mvcalviz.html> [accesible desde la intranet de la UCM].
- , 2001, *Reanudar el hilo*, «Espéculo. Revista de estudios literarios» Especial. La Página de Carmen Martín Gaité, <http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/hilo.html> [accesible desde la intranet de la UCM].
- , 2002, *Introducción*, en C. Martín Gaité, *Cuadernos de todo*, Barcelona, Random House Mondadori: 9-16.
- , 2007, *Reflexión metalingüística y mezcla de registros en Usos amorosos de la postguerra española de Carmen Martín Gaité*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche» 10: 223-233 (reproducido en Calvi 2020: 15-26).
- , 2009, *La identidad narrativa en Carmen Martín Gaité: el "Libro de memoria diaria"*, en M. Bernard, I. Rota y M. 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 J. Teruel (coord.), *El legado de Carmen Martín Gaité*, «Ínsula» 769-770: 33-37.

- , 2012, *Un cuento autobiográfico de Carmen Martín Gaité*. «El otoño de Poughkeepsie», en Á. Encinar y C. Valcárcel (eds.), *En breve. Cuentos de escritoras Españolas (1975-2010)*. *Estudios y antología*, Madrid, Biblioteca Nueva: 73-89 (reproducido en Calvi 2020: 27-43).
- , 2014, *Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaité*, en J. Teruel y C. Valcárcel (eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela: 124-137 (reproducido en Calvi 2020: 45-58).
- , 2018, *Paratexto y narración autobiográfica en la obra de Carmen Martín Gaité*, en J. Teruel (ed.), *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 215-235 (reproducido en Calvi 2020: 59-75).
- , 2020, *La palabra y la voz en la narrativa española actual (Carmen Martín Gaité, Luis Mateo Díez)*, Murcia, Editum.
- , 2024, *Cartas, epistolaridad e interlocución en la obra de Carmen Martín Gaité*, «Versants. Revista Suiza de Literaturas románicas» 71.3, fascículo español: 9-21.
- Calvi M. V. y Teruel J. (eds), 2025, *Carmen Martín Gaité y la no-ficción*, «Cuadernos AISPI» 25.
- Calvino I., 1988, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi.
- Campbell F., 1971, *Carmen Martín Gaité o la búsqueda de interlocutor*, en *Infame turba*, Barcelona, Lumen: 357-365.
- Caprettini G. P., 1984, *Dialogo e tradizione*, 2 vols., Torino, Giappichelli.
- Carbayo Abengózar M., 1998, *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Casado Velarde M., 1989, *Léxico e ideología en la lengua juvenil*, en Rodríguez González (ed.), *Comunicación y lenguaje juvenil*, Madrid, Fundamentos: 167-178.
- Casas A., 2012, *El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual*, en A. Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros: 9-42.
- Casas A. y Pérez Fontdevila A., 2024, *Presentación: ¿Cómo ser escritora? (Auto)ficción y género en la narrativa y el drama contemporáneos*, «RILCE» 40.2: 413-21.
- Castagnoli Manghi A., 1986, *Introduzione*, en H. C. Andersen, *Fiabe*, Mondadori, Milano: 5-21.
- Castillo D. A., 1987, *Never-Ending Story: Carmen Martín Gaité's The Back Room*, «PMLA» 102.5: 814-828.
- Certeau M. de, 2010, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro (ed. orig.: 1980, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard).
- Ciplijauskaitė B., 1988, *La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- , 2000, *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto.
- Cirlot J. E., 1985, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- Corrales Egea J., 1971, *La novela española actual*, Madrid, Edicusa.
- Cortés Rodríguez, L. (ed.), 1995, *El español coloquial*, Almería, Universidad de Almería.

- Criado de Val M., 1980, *Estructura general del coloquio*, Madrid, S.G.E.L.
- Cruz-Cámara N., 1997-98, *Un aspecto de la metafiction en Carmen Martín Gaité: Funciones de la mise en abyme en Lo raro es vivir*, «Explicación de textos literarios» 26: 30-40.
- , 2005, *Utopía y crítica social: Los espacios del romance en La Reina de las Nieves de Carmen Martín Gaité*, «Revista Hispánica Moderna» 58: 119-133.
- , 2008, *El laberinto intertextual de Carmen Martín Gaité*, Newark, Juan de la Cuesta.
- Curutchet J. C., 1966, *Introducción a la novela española de posguerra*, Montevideo, Alfa.
- De Fina A. y Georgakopoulou A., 2012, *Analyzing Narrative. Discourse and Sociolinguistic Perspectives*, Cambridge University Press.
- Di Paolo E. A., Cuffari E. C. y De Jaegher H., 2018, *Linguistic Bodies. The Continuity between Life and Language*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- Durán M., 1981, *Carmen Martín Gaité: Retahílas, El cuarto de atrás y el diálogo sin fin*, «Revista Iberoamericana» 47.116-117: 233-240.
- , 1983, *El cuarto de atrás: imaginación, fantasía, misterio; Todorov y algo más*, en M. Servodidio y M. L. Welles, *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies: 129-137.
- Eco U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- Egido A., 1994, *Mefistófeles en El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité*, «Salina. Revista de Lletres» 8: 59-66.
- El Saffar R., 1986, *Redeeming Loss: Reflections on Carmen Martín Gaité's The Back Room*, «Revista de Estudios Hispánicos» 20: 1-14.
- Escartín Gual M., 2014, *Carmen Martín Gaité: la escritura terapéutica*, «Revista de Literatura», 76.152: 575-603.
- Farci C. L., 2014, *La coscienza di Zeno: per l'intertestualità di Ritmo Lento*, «Cuadernos de Filología Italiana» 55.21: 55-81.
- Feal C., 1983, *Hacia la estructura de Fragmentos de interior*, en M. Servodidio y M.L. Welles (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies: 93-105.
- Fortún, E., 1992, *Celia lo que dice*, prólogo de C. Martín Gaité, Madrid, Alianza.
- Gallego Durán M. del M. y E. Navarro Domínguez (eds.), (2003), *Razón de mujer: género y discurso en el ensayo femenino*, Sevilla, Alfar.
- García C. J., 2002, *El desorden estudiado de El cuarto de atrás*, en *Contrasentidos. Acercamiento a la novela española contemporánea, Anexos de Tropelías 10*, Prensas de la Universidad de Zaragoza: 89-101.
- García Lorca F., 1987, *Poeta en nueva York*, edición de M. C. Millán, Madrid, Cátedra.
- Gazarian Gautier M. L., 1981, *Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York*, «Ínsula» 411: 1 y 10-11.
- Genette G., 1972, *Figure III. Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.
- , 1987, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

- Glenn K. M., 1979, *Communication in the works of Carmen Martín Gaité*, «Romance Notes» 19: 277-283.
- , 1983a, *Hilos, ataduras y ruinas en la novelística de Carmen Martín Gaité*, en J. W. Pérez (ed.), *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Porrúa: 33-45.
- , 1983b, *El cuarto de atrás: Literature as Juego and the Self-Reflexive Text*, en M. Servodidio y M. L. Welles (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies: 149-159.
- Gould Levine L., 1983, *Carmen Martín Gaité's El cuarto de atrás: a Portrait of the Artist as Woman*, en M. Servodidio y M. L. Welles (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies: 161-172.
- Gracia J., 2016, *Prólogo. Expuesta al extravío*, en *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, edición de J. Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa: 9-29.
- Greimas A. J., 1976a, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos (ed. orig.: 1966, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse).
- , 1976b, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Éditions du Seuil.
- , 1976c, *Maupassant, la sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- Grice H. P., 1978, *Logica e conversazione*, en M. Sbisà (ed.), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli: 199-219.
- Gullón R., 1980, *Espacio y novela*, Barcelona, Bosch.
- , 1983, *Retahíla sobre Retahílas*, en *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*, en M. Servodidio y M. L. Welles (eds.), Lincoln, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies: 73-91.
- Hall E. T., 1959, *The silent language*, New York, Doubleday.
- , 1966, *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday.
- , 1972, *Sistema per l'annotazione del comportamento prossemico*, en A. Monroy y P. Nicolin (eds.), *Microambiente*, Milano, Longanesi: 101-136.
- Hernando Cuadrado L. A., 1988, *El español coloquial en «El Jarama»*, Madrid, Playor.
- Hymes D., 1974, *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Iglesias Recuero S. y López Serena A., 2019, *Oralidad y escritura literaria*, «Oralia», 22.2: 203-209.
- Jackson B. M. Jr., 2019, *Un discurso socio-temporal: el tiempo vigilante en Entre visillos de Carmen Martín Gaité*, «Hispanic Studies Review» 4.1: 40-54.
- Jakobson R., 1981, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli (ed. orig.: 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit).
- Jolles A., 1980, *Forme semplici*, Milano, Mursia (ed. orig.: 1930 y 1974, *Einfache Formen*, Tubinga, Max Niemeyer Verlag).
- Jurado Morales J., 2003, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité*, Madrid, Gredos.

- Juristo A., 1994, reseña de C. Martín Gaité, *La Reina de las Nieves*, «El Urogallo» 100-101: 29-30.
- Koch P. y Oesterreicher W., 2007, *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, traducción de A. López Serena, Madrid, Gredos (ed. orig.: *Gesprochene Sprachein der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, Tübingen, Niemeyer).
- Kristeva J., 1978, *Ἐμφειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli (ed. orig.: 1969, *Ἐμφειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil).
- Kronik J. W., 1983, *A splice of life: Carmen Martín Gaité's* Entre visillos, en M. Servodidio y M. L. Welles (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies: 49-60.
- Lakoff R., 1978, *La logica della cortesia, ovvero bada a come parli*, en M. Sbisà, (ed.), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli: 220-230.
- Lázaro Carreter F., 1980, *Lengua literaria frente a lengua común*, en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica: 193-206.
- Licci C., 2025, «Ahora lo he entendido». *Lectura metaliteraria de «De su ventana a la mía» (1987)*, «Cuadernos AISPI» 25: 69-84.
- Londero R., 2007, *Tradurre narrativa spagnola contemporanea: un racconto di Carmen Martín Gaité*, en M. Morini (ed.), *La Traduzione. Teorie Strumenti Pratiche*, Milano, Sironi: 241-255.
- López Serena A., 2007, *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid, Gredos.
- Lotman J. M., 1972, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972 (ed. orig.: 1970, *Struktura khudozhestvennogo teksta*, Mosca, Iskustvo).
- Lozano Mijares M.<sup>a</sup> del P., 2007, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros.
- MacDonald G., 1995, *La princesa y los trasgos*, Estudio preliminar y traducción de C. Martín Gaité, Madrid, Siruela.
- Mainer J. C., 1996, *Introducción*, en C. Martín Gaité, *Ritmo lento*, comentado por J. C. Mainer, Barcelona, Destino: III-LX.
- , 2008, *Prólogo. Las primeras novelas de Carmen Martín Gaité*, en C. Martín Gaité, *Obras completas I. Novelas I (1955-1978)*, edición de J. Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa: 55-89.
- Mancera Rueda A., 2011, *Spoken Discourse in the Narrative of Carmen Martín Gaité*, en M. Womack y J. Wood (eds.), *Beyond the Back Room. New Perspectives on Carmen Martín Gaité*, Berna, Peter Lang: 277-296.
- Marchese A., 1978, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori.
- , 1983, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori.
- Martinell Gifre E., 1981-1982, *Un aspecto de la técnica presentativa de C. Martín Gaité en Retahílas*, «Archivum» 31-32: 463-481.
- , 1983, *El cuarto de atrás: un mundo de objetos*, «Revista de Literatura» 45.89: 143-153.
- , 1994, *Prólogo a C. Martín Gaité, Retahílas*, Barcelona, Destino: 1-xx.

- , 1996, *El mundo de los objetos en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- , 2004, *Fragmentos de interior*, en A. Redondo Goicoechea (ed.), *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto: 161-171.
- (ed.), 1997, *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenaje y bibliografía*, Barcelona, Departamento de Filología Hispánica de la Universitat de Barcelona.
- Martínez Cachero J. M., 1985, *La novela española entre 1936 y 1980*, Madrid, Castalia.
- Matamoro B., 1979, *Carmen Martín Gaité: el viaje al cuarto de atrás*, «Cuadernos Hispanoamericanos» 351: 581-605.
- Matute A. M., 1971, *Los Abel*, Barcelona, Destino.
- Mayock E. C., 2004, *The "Strange Girl" in Twentieth Century Spanish Novels Written by Women*, University Press of the South.
- Medina H., 1983, *Conversación con Carmen Martín Gaité*, «Anales de literatura española» 8: 183-194.
- Miller G. A., 1983, *Linguaggio e parola*, Bologna, Il Mulino (ed. orig.: 1981, *Language and Speech*, San Francisco, W.H. Freeman and Company).
- Mosconi G., 1978, *Il pensiero discorsivo*, Bologna, Il Mulino.
- Narbona Jiménez A., 1995, *Español coloquial y variación lingüística*, en L. Cortés Rodríguez (ed.), *El español coloquial*, Almería, Universidad de Almería: 31-42.
- , 2001, *Diálogo literario y escritura(lidad)-oralidad*, en R. Eberenz (ed.), *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Perspectivas literarias y lingüísticas*, Madrid, Verbum: 189-208.
- , 2015, *Sintaxis del español coloquial*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Navajas G., 1987, *El diálogo y el yo en Retahílas de Carmen Martín Gaité*, en *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall: 43-58.
- , 2016, *Teoría y práctica de la novela posmoderna. La posmodernidad desde el siglo XXI*, Barcelona, Calambur.
- Nencioni G., 1983, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli.
- Ochoa D., 2017, *Female Subjects in Carmen Martín Gaité's New York Texts*, «Journal of Spanish Cultural Studies» 18.3: 255-274.
- Olba M. S., 1984, *Carmen Martín Gaité: la lúdica aventura de escribir*, «Ínsula» 452-453: 19.
- Ong, W. J., 2012, *Orality and Literacy*, with additional chapters by J. Hartley, London/ New York, Routledge (ed. orig. 1982).
- Ordóñez E. J., 1982, *Reading Contemporary Spanish Narrative by Women*, «Anales de la narrativa española contemporánea» 7: 237-251.
- , 1983, *Reading, Telling and the Text of Carmen Martín Gaité's El cuarto de atrás*, en M. Servodidio y M.L. Welles (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies: 173-184.
- Orletti F. (ed.), 1994, *Fra conversazione e discorso*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- , 2000, *La conversazione diseguale: potere e interazione*, Roma, Carocci.

- Palley J., 1983, *Dreams in two Novels of Carmen Martín Gaité*, en M. Servodidio y M. L. Welles (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies: 107-116.
- Paoli A., 2000, *Personnages en quête de leur identité dans l'œuvre romanesque de Carmen Martín Gaité*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- Pérez J., 2009, *La evolución de modelos de género femenino vistos a través de medio siglo en los escritos de Carmen Martín Gaité*, en P. Nieva de la Paz (ed.), *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Amsterdam/New York, Rodopi: 133-152.
- Pettignani M. G. y Sica S., 1988, *La comunicazione interumana*, Milano, Franco Angeli.
- Piaget J., 1967, *Six études de psychologie*, Paris, Gonthier.
- Pisanty V., 1993, *Leggere la fiaba*, Milano, Bompiani.
- Pittarello E., 1993, *Artesanías autógrafas de Carmen Martín Gaité*, «Interdisciplinary Literary Studies» 5.1: 101-118.
- , 1994, *Carmen Martín Gaité alla finestra*, en S. Regazzoni y L. Buonomo (eds.), *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, Roma, Bulzoni: 69-76.
- , 2004, *Lo lúdico y lo sagrado en La Reina de las Nieves de Carmen Martín Gaité*, en C. Cifuentes Aldunate, *Síntomas en la prosa hispana contemporánea: 1999-2001*, Odense, University Press of Southern Denmark: 131-150.
- , 2014, *Visión de Nueva York de Carmen Martín Gaité: el ojo, la mano, la voz*, en J. Teruel y C. Valcárcel (eds.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*, Madrid, Siruela: 154-174.
- , 2025, *El proceso de Macanaz de Carmen Martín Gaité: la forja de un estilo*, «Cuadernos AISPI» 25: 45-67.
- Pons Bordería S., 2025, *Tercera etapa en los estudios sobre español coloquial: objetivos y requisitos*, «Asterisco. Revista de lingüística española» 3: 79-104
- Poyatos F., 1983, *New Perspectives in Nonverbal Communication*, Oxford, Pergamon Press.
- Pozuelo Yvancos J. M., 2018, *Diálogo germinativo de los textos: Javier Marías ante un motivo de Juan Benet*, «Revista de Occidente» 450: 99-114.
- , 2019, *Pensamiento y crítica literaria en castellano en el siglo xx*, en J. M. Pozuelo Yvancos et alii (eds.), *Pensamiento y crítica literaria en el siglo xx (Castellano, catalá, euskera, gallego)*, parte A, Madrid, Cátedra: 19-146.
- , 2025, *El cuento de nunca acabar, una poética del ensayo*, «Cuadernos AISPI» 25: 159-173.
- Propp V. J. A., 1988, *Morfología della fiaba*, ed. a cargo de G. L. Bravo, con un ensayo de C. Lévi-Strauss y una réplica del autor, Torino, Einaudi.
- Pugliatti P., 1985, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli.
- Radtke E., 1992, *La dimensione internazionale del linguaggio giovanile*, en E. Banfi y A. A. Sobrero (eds.), *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta*, Bari, Laterza: 5-44.

- Rajewski I. O., 2005, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, «Intermedialités / Intermediality», 6: 43-64.
- Real Academia Española, 2014, *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed. (versión 23.8 en línea). <https://dle.rae.es> (última consulta: 7/6/2025).
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2009-2011, *Nueva gramática de la lengua española* (en línea), <https://www.rae.es/gramática/> (última consulta: 7/6/2025).
- Repetto A. (ed.), *Narratori spagnoli. La nuova ola*, Milano, Bompiani.
- Riley E. C., 1963, *Sobre el arte de R. Sánchez Ferlosio. Aspectos de El Jarama*, «Filología» 9: 201-221.
- Ródenas de Moya D. e Ibáñez Fanés J. (eds.), 2023, *Una escritura emergente. Pensamiento literario en la transición cultural*, Madrid, Visor.
- Rodríguez González R. (ed.), 1989a, *Comunicación y lenguaje juvenil*, Madrid, Fundamentos.
- , 1989b, *Lenguaje y contracultura juvenil*, en F. Rodríguez González (ed.), *Comunicación y lenguaje juvenil*, Madrid, Fundamentos: 135-166.
- Rolón-Collazo L., 2002, *Figuraciones. Mujeres en Carmen Martín Gaité, revistas feministas y ¡Hola!*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Rueda A., 1995, *Carmen Martín Gaité: nudos de interlocución ginergética*, en A. de Toro y D. Ingenschay (eds.), *La novela española actual. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger: 303-344.
- Sánchez Ferlosio R., 1973, *El Jarama*, Barcelona, Destino (ed. orig. 1956).
- Sanmartín Sáez J., 1998, *Lenguaje y cultura marginal. El argot de la delincuencia*, València, Universitat de València.
- Sanz Villanueva S., 1972, *El «conductismo» en la novela española reciente*, «Cuadernos Hispanoamericanos» 263-264: 593-603.
- , 1980, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, 2 vols., Madrid, Alhambra.
- Sarmati E., 2009, *Tessiture intertestuali. Memorie letterarie in Nubosidad variable di Carmen Martín Gaité*, «Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche» 12: 147-176.
- , 2013, *Nubes de color de rosa en El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité*, en I. Ravasini e I. Tomassetti (eds.), «Pueden alzarse las gentiles palabras» per Emma Scoles, Roma, Bagatto Libri: 393-402.
- , 2020, *Bailar con la más fea. Carmen Martín Gaité traductora y el corpus italiano*, en M. D. Martos Pérez, M. Sanfilippo y M. Soláns García (eds.), *En otras palabras: género, traducción y relaciones de poder*, Madrid, UNED: 211-226.
- Scorpioni Coggiola V., 1995, *Tempo di silenzio e tempo di parola*, Torino, il Segnalibro.
- Seco M., 1982, *La lengua coloquial: Entre visillos, de Carmen Martín Gaité*, en V.V. AA., *El comentario de textos*, vol. 1, Madrid, Castalia: 361-379 (ed. orig. 1973).
- Segre C., 1985, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- , 1991, *Intrecci di voci*, Torino, Einaudi.
- Senís Fernández J., 2007, *Susurrante Hera: Carmen Martín Gaité*, en *Mujeres escritoras y mitos artísticos en la España contemporánea (Carmen Martín Gaité, Espido Freire, Lucía Etxebarria y Sylvia Plath)*, Madrid, Pliegos: 387-435.

- Servodidio M., 1983, *Oneiric Intertextualities*, en M. Servodidio y M.L. Welles (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies: 117-127.
- Servodidio M. y Welles M. L. (eds.), 1983, *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- Sobejano G., 1975, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española.
- , 1979, *Ante la novela de los años setenta*, «Ínsula» 396-397: 1 y 22.
- , 1983, *Enlaces y desenlaces en las novelas de Carmen Martín Gaité*, en M. Servodidio y M. L. Welles (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies: 209-223.
- Sobrero A. A., 1992, *Varietà giovanili: come sono, come cambiano*, en E. Banfi y A. A. Sobrero (eds.), *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta*, Bari, Laterza: 45-58.
- Sorokowska A. et al. (2017), *Preferred Interpersonal Distances: A Global Comparison*, «Journal of Cross-Cultural Psychology» 48.4: 577-592.
- Sotelo Vázquez A., 1995, No sé hablar si no veo unos ojos que me miran: *En torno a la narrativa de Carmen Martín Gaité*, «Letras Peninsulares» 8.1: 39-53.
- , 1996, *Introducción*, en C. Martín Gaité, *Retahílas*, Barcelona, Destino: I-LXV.
- Spires R. C., 1983, *Intertextuality in El cuarto de atrás*, en M. Servodidio y M. L. Welles (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies: 139-148.
- Teruel J., 1997, *La ficción autobiográfica de tres mujeres: Nubosidad variable*, «Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura» 13.1: 64-72.
- , 2004, *El rescate del tiempo como proyecto narrativo: El cuarto de atrás y otras consideraciones sobre Carmen Martín Gaité*, en A. Rey Hazas (ed.), *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, Madrid, Eneida: 193-209.
- , 2006, *Un contexto biográfico para Caperucita en Manhattan de Carmen Martín Gaité*, en M. Á. Encinar, E. Löfquist y C. Valcárcel (eds.), *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*, vol. 2: 143-151.
- , 2009, *Nota a esta edición y Notas*, en C. Martín Gaité, *Obras completas II. Novelas II (1979-2000)*, edición de J. Teruel, prólogo de E. Pittarello, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa: 47-53 y 1525-1532.
- , 2016, *Nota a esta edición*, en C. Martín Gaité, *Obras completas V. Ensayos II. Ensayos literarios*, edición de J. Teruel, prólogo de J. Gracia, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa: 47-53.
- , 2017, *Prólogo. Carmen Martín Gaité como articulista y conferenciante: su práctica y concepción de la crítica literaria*, en C. Martín Gaité, *Obras completas VI. Ensayos III. Artículos, conferencias y ensayos breves*, edición de J. Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores/Espasa: 9-34.
- , 2018, *Introducción*, en C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, Madrid, Cátedra: 9-77.
- , 2020, *El pensamiento narrativo de Carmen Martín Gaité. La autoafirmación de una poética*, «Cuadernos AISPI» 15: 61-78.

- , 2023a, *Carmen Martín Gaité en sus cartas*, en J. Teruel y S. López-Ríos (eds.), *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert: 295-319.
- , 2023b, *Notas de José Teruel a la edición*, en C. Martín Gaité, *A rachas. Poesía reunida*, edición de J. Teruel, Barcelona, La Bella Varsovia: 145-150.
- , 2025, *Carmen Martín Gaité. Una biografía*, Barcelona, Tusquets.
- Thomas M. D., 1983, “El callejón sin salida”: *Images of Confinement and Freedom in Ritmo Lento*, en M. Servodidio y M. L. Welles (eds.), *From Fiction to Metafiction: Essays in Honour of Carmen Martín Gaité*, Lincoln, Nebraska Society of Spanish and Spanish-American Studies: 61-71.
- Todorov T., 1970, *Introduction a la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.
- Tomassini G. B., 1990, *Il racconto nel racconto*, Roma, Bulzoni.
- Tusón Valls A., 1997, *Análisis de la conversación*, Barcelona, Ariel.
- Uberti-Bona M., 2019, *Geografías del diálogo. La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité*, Milano, Ledizioni (Di/segni).
- Urraca de la Fuente P., 2024, *Los interlocutores italianos de las «chicas raras»: Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet en el hispanismo italiano actual*, «Anales de Literatura Española» 40: 217-237.
- Varela F., Thompson E. y Rosch E., 2024, *La mente nel corpo. Scienze cognitive ed esperienza umana*, Roma, Astrolabio (ed. orig. *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1991, 2016).
- Venzon R., 2019, *El espejo como metáfora de la alteridad y de la intersubjetividad en la obra de Carmen Martín Gaité*, «Pasavento» 7.2: 463-485.
- , 2025, “Como si fueran trozos de espejo”: *autobiografismo, fotografía y autorrepresentación en los collages de Carmen Martín Gaité*, «Cuadernos AISPI» 25: 131-157.
- Vigara Tauste A. M., 1980, *Aspectos del español hablado*, Madrid, S.G.E.L.
- Vilanova Andreu A., 1994, *Carmen Martín Gaité y la teoría de la novela dentro de la novela*, en G. Colón, T. Branderberger y M. Kunz (eds.), *La novela española moderna: Actas de las Jornadas Hispánicas*, ARBA 4. Acta Romanica Basiliensia, Basel, Universität Basel: 15-30.
- Villanueva D., 1973, *El Jarama de R. Sánchez Ferlosio: su estructura y significado*, Universidade de Santiago de Compostela.
- , 1994, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, segunda ed. ampliada, Barcelona, Anthropos (ed. orig. 1977, Valencia, Bello).
- Violi P., 1997, *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani.
- VV. AA., 1992, *El neologismo necesario*, Madrid, Fundación Efe.
- , 1996, *El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio*, «Ínsula» 589-590.
- Weinrich H., 1988, *Lingua e linguaggio nei testi*, Milano, Feltrinelli (ed. orig. 1976, *Sprache in Texten*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag).
- Yerro Villanueva T., 1977, *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.

- Zanetta M. A., 2002, *Carmen Martín Gaité y Remedios Varo: trayecto hacia el interior a través de la literatura y la pintura*, «Anales de la literatura española contemporánea» 27.2: 565-595.
- Zatlin Boring P., 1977, *Carmen Martín Gaité, Feminist Author*, «Revista de estudios hispánicos» 11.3: 323-338.
- , 1980, *Carmen Martín Gaité and the Generation of 98*, «Romance Notes» 20: 293-297.



## 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 Rumyantsev 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*

| 31 |

Sara Sullam (a cura di)  
*Filigrane*

| 32 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 1)*

| 33 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 2)*

| 34 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)  
*Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 3)*

| 35 |

Nicoletta Brazzelli (a cura di)  
*Estremi confini. Spazi e narrazioni nella letteratura in lingua inglese*

| 36 |

Camilla Binasco  
*Un tacito conversare. Natura, etica e poesia in Mary Oliver,  
Denise Levertov e Louise Glück*

| 37 |

Gabriele Bizzarri  
*'Performar' Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento  
del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*

| 38 |

Emilia Perassi (a cura di)  
in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini  
*Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi*

| 39 |

Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli (a cura di)  
*Il lettore per amico:  
strategie di complicità nella scrittura di finzione*

| 40 |

Moira Paleari (a cura di)  
*Gelebte Intermedialität: Doppelbegabung(en) in den Künsten*

| 41 |

Elisa Alberani, Angela Andreani, Cristina Dozio, Laila Paracchini (a cura di)  
*Sui sentieri delle lingue. Sistemi linguistici tra movimento e complessità*

| 42 |

Sandra Lorenzano  
*Antígonas de America latina: po/éticas y políticas en diálogo*

| 43 |

Paolo Cherchi  
*Studi ispanici. Fonti, topoi, intertesti*

| 44 |

Claudia Di Sciacca, Andrea Meregalli (eds.)  
*Feeding the Dragon. An Eschatological Motif in Medieval Europe*

| 45 |

Raul Ciannella  
*Roberta Rambelli e la sua fantascienza*

| 46 |

Alessandra Preda, Nicoletta Vallorani (a cura di)  
*La fabbrica dei classici.*  
*La traduzione delle Letterature straniere e l'editoria milanese (1950-2021)*

| 47 |

Nicoletta Brazzelli, Simone Cattaneo (a cura di)  
*Voci oltre la soglia.*  
*Cartografie degli spazi chiusi tra memoria, letterature e culture*

| 48 |

Tiziano Faustinelli (a cura di)  
*Vicente Cervera Salinas*  
*La scalata e altre poesie*

| 49 |

Alice Nagini, Irene Orlandazzi e Eugenio Verra (a cura di)  
*Schermi tra lingue, letterature e culture*

| 50 |

Maurizio Pirro e Alessandra Preda (a cura di)  
*Gli Essais in altra lingua: traiettorie europee di Montaigne*

