

# LA CREACIÓN LITERARIA EN LA OBRA DE CARMEN MARTÍN GAITE. UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

MÓNICA FUENTES DEL RÍO

*Doctora por la Universidad Complutense de Madrid (España)*

## INTRODUCCIÓN. LA MUJER Y SU RELACIÓN CON LA LITERATURA

LA MUJER y su relación con la ficción, la lectura, la narración y la escritura son dos de los aspectos centrales sobre la concepción de la literatura, considerada un acto comunicativo, que Carmen Martín Gaité (1925-2000) elaboró durante cerca de cincuenta años en sus ensayos, críticas literarias, artículos periódicos, conferencias y anotaciones. Es una teoría literaria reflejada y originada, en gran medida, por su práctica ficcional –novelas, cuentos, teatro y poesía–, de modo que ambas se retroalimentan e influyen mutuamente, al igual que sus otras facetas creadoras, lo cual confiere un carácter circular a su producción y pensamiento (Fuentes del Río: 2017). De hecho, respecto al conjunto de relatos escritos en su mayoría entre los años cincuenta y sesenta, Martín Gaité asegura que podría titularse *Cuentos de mujeres* (2002b, p. 8), aun siendo indudable su carácter existencial y testimonial.

[...] sus cuentos no buscan exclusivamente indagar en las circunstancias femeninas y que, cuando esto sucede, la intención de la autora parece ir más allá. La figura de la mujer se erige como centro sobre el que gravita parte de su narrativa breve con el fin expreso de servir de medio para llevar a cabo el testimonio de una sociedad determinada. [...] En suma, más que cuentos de mujeres, los suyos son cuentos del ser humano. (Jurado Morales: 2004, p. 102)

El protagonismo de la mujer también se aprecia en sus facetas como traductora y crítica literaria; de ahí, la influencia de muchas de las escritoras de las que se ocupa, como Rosalía de Castro, Emily Brontë, Virginia Woolf, Natalia Ginzburg, Teresa de Jesús y Emilia Pardo Bazán. Además, su propia trayectoria creadora es de cuño personal por su temática, estilo, carácter fragmentario, universo literario, singular mirada, léxico...

La escritura es también muy importante en sus reflexiones sobre la literatura y en su propia ficción (Fuentes del Río: 2017). La mayoría de los aspectos que analiza son válidos tanto para el hombre como para la mujer, aunque algunos se manifiestan de forma más explícita o son característicos en esta, tal como se indica a continuación.

La relación entre la mujer y la literatura es tratada por Martín Gaité desde los distintos puntos de vista de su teoría literaria: sus particularidades como lectora, sus singularidades como escritora y la visión de la mujer en la ficción –como material narrativo, no solo como reflejo de la sociedad coetánea, sino también como impulsora de los nuevos patrones de conducta femeninos– (Fuentes del Río: 2017, pp. 152-177), aspectos todos ellos íntima y estrechísimamente relacionados.

Lectora contumaz desde niña, durante su estancia en Nueva York en 1980 y partiendo de *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf, se plantea si existe o no un discurso literario femenino, es decir, la «cuestión de si las mujeres tienen un modo particular de escribir, que pueda dar lugar a un tratamiento crítico también particular de su obra literaria» (Martín Gaité: 1999, p. 25). El interrogante surge por la singular forma con la que la creadora británica se enfrenta al tema objeto de análisis –como hará ella misma en sus ensayos, por ejemplo, en *El cuento de nunca acabar* y *Desde la ventana*–.

Lo que más me había llamado la atención era el uso del tono narrativo aplicado al tratamiento de un tema teórico, su ausencia total de pedantería. Más que lanzar conclusiones definitivas desde una especie de olimpo abstracto, Virginia Woolf nos va dando a cada momento referencias del camino concreto que va recorriendo al filo de su viaje intelectual. Nos enteramos de diferentes asuntos, pero sobre todo de cómo, cuándo y dónde ha ido ella pensando en esos asuntos. Cuando cerré el libro, tenía la intuición de que un hombre nunca se habría enfrentado de aquella manera con temas similares. ¿Pero en qué consistía esa manera? (p. 28)

Según se desprende de sus afirmaciones sobre el tema, Martín Gaité no se enmarcaría en una concepción feminista, ya que califica las consideraciones de ese cariz como «más que discutibles» (p. 30). A pesar de ello, es evidente el carácter subversivo de su obra, como asegura Carbayo-Abengózar (1998). Las declaraciones hechas en varias entrevistas (Jurado Morales: 2004, p. 98), que le valieron la crítica de las feministas (Carbayo-Abengózar: 1998), son contradichas por la preeminencia e importancia de la mujer, así como su pensamiento, hasta el punto de que

atribuye a algunos de los personajes masculinos de su ficción ciertos rasgos propios de sus habituales creadoras o lectoras, como Leonardo Villalba y el niño Baltasar, protagonistas de *La Reina de las Nieves* y *Los parentescos*—su última e inconclusa novela—, respectivamente. Por ejemplo, considera indudable que un texto femenino puede aportar claves sobre determinados puntos de vista, al basarse en una peculiar experiencia de la vida.

[...] siempre he estado convencida de que cuando las mujeres, dejándose de reivindicaciones y mimetismos, se arrojan a narrar algo con su propia voz y a escribir desde ellas mismas, desde su peculiar experiencia y entraña de mujeres —lo cual, por desventura para las letras, ocurre bien pocas veces—, descubren el universo a una luz de la que el «hombre-creador-de-universos-femeninos» no tiene ni la más ligera idea. Una luz diferente y abismal, como una gruta submarina. (Martín Gaité: 1993, p. 218)

En este sentido, sus reflexiones sobre la literatura y el arte de narrar que, junto con otros aspectos, constituyen su teoría literaria, se reflejan en su propia escritura en sus distintas facetas creadoras: «asume esa herencia del ‘modo femenino’ y lo traslada a sus libros: no se trata de hacer literatura feminista, sino de reclamar la atención del lector sobre una manera de decir» (Moreiro, Medina-Bocos y Ortega: 2002, p. 21).

## LA MUJER CREADORA EN LA TEORÍA LITERARIA DE CARMEN MARTÍN GAITE

Como hemos visto, uno de los puntos de vista que analiza la autora salmantina respecto a la relación entre la literatura y la mujer es la creación. Lo hace desde varios prismas: las particularidades de la escritora, los condicionamientos o síntomas de su vocación literaria, las dificultades —y el recelo— a las que se han visto obligadas a enfrentarse durante siglos tanto en la lectura como en la escritura y, por último, la irrupción del discurso femenino y sus características.

La condición femenina determina algunas particularidades en el proceso creador, así como en su actitud ante la lectura. Por ejemplo, la importancia de la soledad, esencial en las dos facetas tanto para el hombre como para la mujer, pero que esta asume de forma voluntaria y orgullosa. La «tendencia al aislamiento, al ensimismamiento y a la ensoñación» (Martín Gaité: 2002a, p. 327), más proclive en la mujer tanto en la lectura como en la escritura, son circunstancias ideales para ambas. Además, se suman la rebeldía y las escasas fronteras entre el sueño y la realidad, la literatura y la vida, que se manifiestan más explícitamente en su caso, sobre todo, en su niñez<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Martín Gaité (1993, p. 162) atribuye las escasas fronteras entre la literatura y la vida, el sueño y la realidad, la alternancia entre lo irreal y lo real, y el carácter mágico, maravilloso, fantástico y

Ninguna mujer que decide coger la pluma ha dejado de sentir antes, casi siempre desde la primera infancia, una cierta incapacidad para distinguir el mundo de los sueños del de la realidad. Y la reacción de rebeldía frente a lo establecido –que buscará necesariamente cauces de expresión– también se gesta en la infancia de la futura escritora con peculiar virulencia. (Mundo, por cierto, este de la infancia, evocado con mucha más frecuencia, perspicacia y pormenor en la literatura femenina que en la masculina. Lo cual algo querrá decir.) Decía que la futura inventora de vidas ajenas ha soñado mucho de niña y de adolescente, porque, en general, se ha sentido más oprimida y rodeada de prohibiciones que sus hermanos o amigos, ha tenido menos ocasiones de aventura. Y los suyos suelen ser sueños de fuga. (*Ibidem*)

Un ejemplo es la escritora decimonónica Emily Brontë y la protagonista de su novela *Cumbres borrascosas* (pp. 327-328). O sus propios seres de ficción, como la niña Sara Allen, en *Caperucita en Manhattan*, que decide huir de la rutina y convertir en realidad sus sueños de aventura, impulsada por la lectura y la literatura. No en vano estos sueños de fuga –real y literaria– «han sido alimentados en los sueños juveniles por la lectura asidua de novelas» (p. 328).

La mujer escritora no solo se distingue por las singularidades ya citadas, sino también por los dos condicionamientos de los primeros síntomas de su vocación literaria, relacionados, en gran medida, por la literatura y la lectura: «el modo en que recibe e incorpora a su vida lo leído» y los diferentes modelos literarios de mujer «dentro de esas narraciones generalmente escritas por hombres, que, si por una parte alimentan los sueños y ambiciones de una mujer, por otra los frenan» (*ibidem*).

Uno de los aspectos determinantes son las dificultades, y el recelo de la sociedad, a las que se ha tenido que enfrentar la mujer durante siglos, incluso en la postguerra española, como lectora y escritora. En este sentido, la autora repasa la historia de la literatura universal, creada mayoritariamente por varones, en especial, la visión que ofrece de los modelos femeninos. Desde la Edad Media la ficción, como reflejo de la vida y conformadora de patrones sociales, ha atribuido rasgos desdeñosos o caricaturescos a la mujer lectora, víctima de un «tabú ancestral que le desaconsejaba tal dedicación», por ser «una pérdida de tiempo» o, peor aún, «un vicio peligrosísimo que no podía acarrearle más que desviaciones nocivas para su verdadera condición» (p. 329).

En la literatura clásica española abundan las citas despectivas a las «bachilleras» (*ibidem*), mujeres que se salían de los cauces propuestos para desempeñar su

---

misterioso de su obra, a su ascendencia gallega. En su teoría y su práctica ficcional se hallan otros aspectos relacionados con estas ideas que pueden ser debidos, en parte, a la influencia cultural gallega y portuguesa: la literatura como refugio, evasión, liberación de la rutina que oprime y no satisface, juego, viaje, aventura, expresión crítica de la vida y brecha en la costumbre que transforma nuestra percepción de la realidad y que causa perplejidad, sorpresa y descubrimiento; la confusión entre sueño y realidad... (Fuentes del Río: 2019a, pp. 78-79).

función de madres y esposas, atraídas por la lectura. Cuenta Teresa de Jesús –autora admirada por la creadora salmantina e influyente en su obra y escritura– que tanto ella como su madre, muy aficionadas a los libros de caballerías, leían a escondidas de su padre, dado el recelo que tal dedicación despertaba en él. Cuatro siglos después, durante el franquismo, la moral imperante censuraba también a las lectoras, al considerarlas poco femeninas. Así lo hacían los consultorios sentimentales, como se refleja en su ensayo *Usos amorosos de la postguerra española*. De ahí, la tendencia de la mujer por buscar la soledad y el retiro para leer durante centurias, debido a los condicionamientos sociales y el papel que estos le asignaban.

Las dificultades eran, incluso, mayores si decidía escribir. Entre otros motivos, por no poder disfrutar ni de la libertad individual debido a las normas de la sociedad, ni de la soledad, condición indispensable para la creación literaria tanto para el hombre como para la mujer: «El deseo de aislarse puede llegar a hacerse tan vehemente en una mujer que, cuando se ve contrariado, es de los que se crecen frente al obstáculo. Y la única forma de vencer el obstáculo es la de disimular esa crecida de marea, ocultarla a los ojos de quienes la pudieran vituperar, fingir, en suma, que se ha pactado con el obstáculo» (p. 331).

Ejemplifican esta situación las escritoras decimonónicas Jane Austen, George Eliot y las hermanas Brontë, puesto que, como destaca Martín Gaité, aunque obligadas a interrumpir su trabajo debido a los quehaceres domésticos o los cuidados familiares, tomaron como fuente de inspiración su propia vida cotidiana, lo cual originaría la literatura de interiores. Precisamente en ella desempeña un papel fundamental la ventana, ya que «ha tenido siempre para la mujer recluida en el hogar una doble función de compañía y consuelo en sus tareas domésticas y de espoleta para echar a volar su fantasía» (Martín Gaité: 1999, p. 138). No obstante, ha sido considerada un elemento transgresor y peligroso, y por ello censurada.

La interpretación de la conducta femenina se establecía con arreglo a cánones tan estrechos como para suponer que, cuando una mujer se asomaba a la ventana, no podía ser más que por mero reclamo erótico, por afán de exhibir la propia imagen para encandilar a un hombre. Se descartaba la posibilidad de que tal vez quisiera asomarse a la ventana para tomar el aire, para ver lo de fuera, y no para ser vista desde fuera. En otras palabras, no se le ocurría a nadie pensar que tal vez no fuera su cuerpo, sino su alma la que tuviera sed de ventana. (pp. 50-51)

De ahí, el calificativo de «ventanera», aplicado solo en femenino y con «marcada carga de censura» (p. 48), tal como se encuentra en la literatura clásica española. Precisamente la autora analiza el concepto del amor y su relación con la mujer en sus ensayos *Usos amorosos del dieciocho en España* y *Usos amorosos de la postguerra española*, entre otros textos. Lo utiliza, incluso, como metáfora de la literatura; por ejemplo, en *El cuento de nunca acabar*, su principal obra ensayística dedicada al arte de narrar. Sin embargo, la significación de la ventana radica en su papel liberador,

de evasión, respecto a la rutina que agobia o no satisface, mediante los ensueños y las meditaciones. Al igual que la literatura, en palabras de la propia Martín Gaité, la ventana es una «brecha» (p. 51) en la costumbre, al ser el «puerto de embarque para la fantasía femenina» (2002a, p. 332). Por este motivo, está relacionada con la mirada del escritor, concepto esencial en su poética, en concreto, en el arte de narrar (Fuentes del Río: 2017).

Función similar a la ventana cumplen los visillos en su obra, pues permiten ver el exterior sin ser visto y soñar desde el recinto cotidiano, el hogar. Así lo viven sus personajes femeninos desde su novela *Entre visillos*, de los años cincuenta, que trata sobre el encierro que padecen en una ciudad de provincias sus seres de ficción, sobre todo, mujeres. Es «una forma de ocultación pudorosa que marca las distancias, pero que también permite la vigilancia discreta desde el otro lado», con lo que la autora trama «un encierro humano y urbano: la casa, las calles estrechas, las actividades y reuniones siempre iguales y en las mismas horas y lugares, la imposible salida de la que todos, sin embargo, hablan...» (Mainer: 2014, pp. 33-34).

Habría que esperar hasta finales del siglo XIX para que los novelistas se concientiaran de que su público lector era mayoritariamente femenino, aunque, como apunta Martín Gaité (2002a, p. 333), ya a partir del Siglo de las Luces las diatribas contra la mujer ilustrada progresivamente perdieron agresividad y se volvieron más matizadas, lo cual no impidió posteriormente el tono peyorativo. De ahí, el adjetivo «novelera», que se utilizaba en su ciudad natal como censura coloquial y que «entraña una condena moralista, como un intento de poner sobre aviso a la mujer fantasiosa, alimentada de literatura» (*ibidem*). Heroínas como Emma Bovary, la protagonista de la obra maestra de Gustave Flaubert, leían con fruición y a escondidas, sobre todo, historias de amor. De hecho, como explica Martín Gaité, más de la mitad de las novelas escritas por hombres en el siglo XIX «tienen por protagonista a una mujer que desde la rutina de su vida matrimonial sueña, apoyándose en modelos literarios, con vivir aventuras pasionales, nunca en tomar de verdad las riendas de su existencia» (1999, pp. 46-47). Otros ejemplos son Antón Chéjov, Lev Tolstói, José María Eça de Queirós, Leopoldo Alas Clarín, Benito Pérez Galdós o Juan Valera, quienes proponían el adulterio como única solución al tedio femenino, aunque al mismo tiempo lo condenaran: «en estas historias ofrecidas a las lectoras y consumidas ávidamente por ellas, se multiplicaban los gérmenes del malestar y se reanudaba el mismo círculo infernal que consumía en el papel a madame Bovary, Ana Ozores o la Karenina, creando copias suyas en la vida real» (p. 47).

Como vemos, la literatura y la vida se interrelacionan, retroalimentan e influyen mutuamente: mientras la primera establece modelos de pensamiento y cánones sociales, la segunda es fuente de inspiración y material narrativo, por lo que la ficción refleja la existencia, la esencia del ser humano y de su pensar, al ser producto del escritor. Este es uno de los conceptos de su teoría literaria, que también se encuentra en su narrativa, sobre todo, en muchas de sus mujeres y niñas. Por tanto, la

vocación creadora como deseo de liberación de la realidad y expresión de desahogo ha estado vinculada a la mujer durante siglos. Una pasión que no ha resultado fácil ejercer frenada por su condición femenina: en algunos casos, por su posición aristócrata y social, como Fernán Caballero, seudónimo tras el cual se ocultaba Cecilia Böhl de Faber y Larrea; y en otros, debido al recelo social por ser mujer, lo cual postergó su reconocimiento en España, como la penalista Concepción Arenal.

Los personajes femeninos creados mayoritariamente por hombres darán paso a principios del siglo xx a los nacidos de la pluma de las mujeres, lo cual significará la irrupción de un discurso femenino, cuya diferencia con el anterior es «su particular enfoque –no siempre perceptible a primera vista–; en una localización más precisa y concreta que nunca olvida sus propios límites, sus puntos cardinales» (p. 51), por su relación con la mirada y los sueños que origina la ventana en la mujer, como se ha comentado anteriormente. De hecho, los «brotes de inconformismo» surgen en la «peculiar relación de la mujer con los espacios interiores. Y como consecuencia, con el grupo familiar que se solidifica y se defiende dentro de tales espacios» (p. 113). Por ejemplo, las mujeres de postguerra a las que la autora califica de «chicas raras», como Andrea, la protagonista de la novela *Nada*, de Carmen Laforet.

Una característica común a estas heroínas más o menos hermanas de Andrea es la de que no aguantan el encierro ni las ataduras al bloque familiar que las impide lanzarse a la calle. La tentación de la calle no surge identificada con la búsqueda de una aventura apasionante, sino bajo la noción de cobijo, de recinto liberador. Quieren largarse a la calle, simplemente, para respirar, para tomar distancia con lo de dentro mirándolo desde fuera, en una palabra, para dar un quiebro a su punto de vista y ampliarlo. (*Ibidem*)

Precisamente este aspecto es una constante en la narrativa de la escritora –incluso es el tema central de una de sus obras, a la que da título, *Las ataduras*–, así como la ventana y el hecho liberador de lanzarse a la calle, como hace, por ejemplo, la protagonista de *Caperucita en Manhattan*, en este caso, en busca de una aventura que la libere de las imposiciones familiares y de la cotidianidad. De hecho, Sara representa el concepto de «niña rara», según indica Pacheco Oropeza (2004, pp. 118-120), por lo que forma parte de esas «figuras de mujer no creadas por un hombre ni exploradas bajo la falsilla propuesta por él» (Martín Gaité: 2002a, p. 336).

Y por primera vez el territorio desconcertante y caótico de la propia expresión verbal femenina empieza a ser tomado como modelo. Es la gran aportación de Virginia Woolf a las letras universales: elevar a lenguaje literario el habla de la mujer, incluyendo sus meandros, titubeos y distracciones. Lo cual indica explorar su vida interior, su experiencia del universo. (*Ibidem*)

No solo la exploración del rico universo interior de la mujer y su particular expresión a través del lenguaje, en el que destaca su vocabulario, distinguen el

discurso femenino del masculino. Otra característica que explica Martín Gaité es «su frecuente tono de estallido o desahogo, condicionado desde tiempo inmemorial —al menos en España— por el poco caso que han hecho los hombres a la conversación de las mujeres, lo cual ha redoblado en ellas la necesidad de encontrar un interlocutor» (p. 337). Precisamente este es el eje central de su obra<sup>40</sup>, que para Ciplijauskaité, desde el punto de vista del psicoanálisis, es su «gran hallazgo» (1988, p. 111). La retahíla o lo fragmentario, la reflexión sobre la propia identidad y la evocación de la infancia son otros rasgos distintivos de la creación femenina, como refleja su propia narrativa. La primera forma parte de su temática, estilo y léxico habitual, e incluso da título a su principal novela sobre el diálogo y la oralidad, *Retahílas*. La segunda es también muy relevante, aunque sus personajes, sobre todo, mujeres, reconstruyen su presente, vida e identidad, mediante los recuerdos y la ordenación de su pasado, y la narración oral o escrita —ella misma lo hace en su novela más autobiográfica, aunque también la más fantástica, *El cuarto de atrás*<sup>41</sup>—. Y la tercera, en su relación con la literatura, es habitual en su poética y práctica ficcional:

Las mujeres, en suma, tendemos a evocar un tiempo donde aparentemente no ha pasado nada, dentro del cual es como si hubiéramos crecido sin darnos cuenta. De ahí, tal vez, la tendencia a evocar con tintes mágicos el jardín perdido de la infancia, donde la niña aún se sentía libre, porque no había pactado con la rutina. La escritura femenina alude a un mundo fragmentario que, según metáfora de Natalia Ginzburg, nunca podrá quedar reflejado en un espejo de cuerpo entero, sino en añicos de espejos rotos, un mundo de vislumbres en cada uno de los cuales ya está la esencia de otra cosa, cortes colaterales en una realidad que se nos escapa continuamente. (Martín Gaité: 2002a, p. 340)

Al igual que los espejos y la metáfora «hilar la vida» —o «atar cabos», vocablos como «hilo» y alusiones a la costura—, habituales en el pensamiento y universo literario de Martín Gaité, la particular concepción del tiempo de la mujer creadora está relacionada con el mundo fragmentario, aspecto que suele destacar en sus críticas y reflexiones sobre las escritoras que ejemplifican el arte de narrar, con las que comparte numerosas afinidades, como se ha visto. A él se une otro de los rasgos de la escritura femenina: la exploración de la cotidianidad y su transformación en un hecho excepcional y extraordinario, a través de la creación literaria, «a veces tan

<sup>40</sup> Este concepto, relacionado con la sed de comunicación o de espejo, es esencial en su poética, como origen de la creación literaria, y en su propia escritura. Por ejemplo, a él dedica el ensayo *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*, aunque está presente en otras obras sobre la literatura y el arte de narrar junto con otros aspectos, así como en su narrativa.

<sup>41</sup> Mediante el diálogo entre la protagonista, una escritora llamada Carmen, y un misterioso y extraño personaje, el hombre vestido de negro, Martín Gaité repasa los acontecimientos vitales e históricos desde su infancia hasta el fin de la dictadura, en una amalgama de memorias y fantasía que contiene gran parte de su pensamiento y universo literario (Fuentes del Río: 2019b, pp. 129-153).



difícil que solamente puede ser expresada mediante la confesión de los escollos que se oponen a su logro» (p. 338). Sin embargo, la característica más distintiva no es ninguna de las ya mencionadas, sino que estriba en que el varón «no se resigna a no entenderlo todo, a base de una clasificación por temas que en su mismo empeño de imponerse dialécticamente puede resultar artificial. Ella, en cambio, desconfía muchas veces del entendimiento como norma» (p. 339).

Otra particularidad de la mujer escritora y, por tanto, de su discurso es su facilidad para expresarse y comunicarse mediante el género epistolar, sobre todo, para hablar del amor, que «ya sea divino o humano, puede considerarse como uno de los principales acicates de la escritura femenina» (Martín Gaité: 1999, p. 58). Es decir, como explica Martinell Gifre, nunca «hallan en el hombre amado al interlocutor. En su soledad, hacen de la carta o el diario su interlocutor [...] formas en las que se encauza su capacidad creativa» (1999, pp. 9-10). A ambos recurren sus personajes femeninos, como Agustina y Luisa en la novela *Fragments de interior*, a las cartas; y Elvira y Natalia en *Entre visillos*, a los diarios. De hecho, las dos primeras, incluso, releen con frecuencia las misivas de su amado, de modo que, en su ausencia, lo rememoran. También escribe cartas de amor Julia en *Entre visillos*. Otro fin bien distinto tienen las dirigidas por Mariana León a Sofía Montalvo en *Nubosidad variable*, considerada «un marco ficcional de referencia para la representación del personaje femenino en una perspectiva de género, teniéndose en cuenta el tema de las amigas y del universo de los afectos femeninos» (Almeida: 2003). Lo hace sin intención de enviárselas, como excusa para contarle sus reflexiones, anécdotas y pasado, como si fuera un interlocutor ideal, y narrárselas a sí misma, como también hace Sofía; esta, además, escribe ficción. En este sentido, conviene destacar la trascendencia de la escritura en la novela, que incluso la conforma –junto con *El cuarto de atrás* y *La Reina de las Nieves*, son sus obras narrativas más representativas sobre la creación literaria–, que resulta terapéutica y esencial en la reconstrucción de la identidad y la vida. De hecho, la propia Mariana confiesa a su amiga: «mi patria es la escritura» (Martín Gaité: 1996, p. 143). Por ella el lector también sabe que, de niñas, ambas escribían diarios, que se leían mutuamente, lo cual demuestra la importancia de la escritura en su relación de amistad.

La necesidad de interlocución lleva, incluso, a inventar al interlocutor, como ocurre en la creación: «es la búsqueda apasionada de ese 'tú' el hilo conductor del discurso femenino, el móvil primordial para quebrar la sensación de arrinconamiento» (Martín Gaité: 1999, p. 59). Respecto a los diarios que escriben Elvira y Natalia en *Entre visillos*, son en sí subversivos, ya que mediante ellos «ambas dejan de existir para 'lo uno' siendo 'lo otro' y se convierten en un objeto creativo de su propio mundo ficcional, ya que gracias al diario van creándose una nueva existencia a medida que narran lo que les está sucediendo en relación a lo que está sucediendo fuera de ellas» (Carbayo-Abengózar: 1998).

En definitiva, la esencia de la condición femenina y su papel en la sociedad se reflejan en la literatura. Así, en el siglo xx escritores y cineastas –Agatha Christie, Miguel Mihura, Alfred Hitchcock, Frank Capra...– crearon personajes como las «viejas-excepción», ancianas liberadas de las ataduras, excéntricas e inteligentes, tratadas con un halo de ternura y comicidad (Martín Gaité: 2002a, pp. 419-420). Dos ejemplos son sus seres de ficción *miss* Lunatic y la abuela Rebeca Little o Gloria Star, en su dualidad, en *Caperucita en Manhattan*. Ambas, junto con la mendiga de *El castillo de las tres murallas*, preceden a la abuela Inés de *La Reina de las Nieves*; todas ellas, influencia de la cultura gallega por la ascendencia familiar de la autora, son manifestaciones de la meiga, la «mujer sabia, portadora de un mensaje cifrado que no todo el mundo es capaz de entender» (pp. 131-132).

## LA MUJER ESCRITORA EN LA LITERATURA DE CARMEN MARTÍN GAITE

Como se ha comentado, la literatura de la autora refleja su pensamiento y teoría literaria; por tanto, en sus obras se evidencia el carácter soñador, fantasioso e independiente de la mujer ya desde la infancia, que se suma a la capacidad de inventar historias, de narrar o escribir. De esta manera, para Martín Gaité, sus personajes femeninos se distinguen por «el carácter de aquellas fantasías solitarias de la niña ansiosa de volar con alas propias, característica común a todas las provincianas de mis historias, desde *Entre visillos* a nuestros días [...]». La sed de independencia, espoleada por el obstáculo» (p. 128). A sus diez años, tanto la protagonista de *Las ataduras*, Alina, como la niña del relato infantil *El pastel del diablo*, Sorpresa, desenvueltas, guían al amigo mayor en el paisaje agreste, lo cual es una reminiscencia de la vinculación de la escritora a Galicia por su familia materna. De hecho, uno de sus primeros recuerdos infantiles es «ese despejo e independencia de las aldeanas gallegas que tomaban decisiones sin consultar al marido, trabajaban la tierra, trotaban por los caminos y tenían una moral sexual mucho más amplia» (p. 131), a las que conoció desde su niñez durante los veraneos en la aldea orensana de San Lorenzo de Piñor, y que años después describe en *Las ataduras*. La sed de autonomía y de aventuras se refleja, además, en la personalidad de las figuras femeninas de las historias que ellas crean:

La protagonista de los cuentos que inventaba Sorpresa era casi siempre una niña que se convertía en mujer de la noche a la mañana, arriesgándose a alguna aventura temeraria, recitando un conjuro o valiéndose de determinado talismán. Viajaba por tierra y por mar, sorteaba grandes peligros y llegaba a países inventados de nombres muy sonoros. Allí las gentes vestían de manera especial y se pasaban la vida contando cuentos difíciles de entender, donde todo quería decir algo distinto de lo que parecía. Pero Sorpresa lo descifraba. Porque ella era aquella niña que quería crecer. (pp. 128-129)

Sus niñas, soñadoras, curiosas, imaginativas, avispidas, apasionadas de la literatura y la fantasía, en las que se refugian, ejemplifican las reflexiones de la autora sobre el germen de la escritura, que surge a raíz de la autonomía narrativa originada en la infancia (Fuentes del Río: 2017). Por ejemplo, las protagonistas de *Caperucita en Manhattan*, *El castillo de las tres murallas* y *El pastel del diablo*, que «se parecen un poco en su afán por escapar de una realidad agobiante y rutinaria. Como Celia, el personaje inmortal de Elena Fortún, están decididas a rechazar todo lo que no les parece lógico» (Martín Gaité: 2006, p. 466). Les unen también sus ansias de libertad; a ella les conduce su afición a la fantasía y la narración. Sin embargo, la clave para lograrla es el amor en el caso de Altalé, y la creación en el de Sorpresa (Vassileva Kojouharova: 2004, pp. 106-107). De hecho, esta última, como destaca Carbayo-Abengózar (1998), decide escribir como medio de procurarse compañía y encontrar la ansiada libertad. También a Alina y a Eloy, en *Las ataduras*, les gustaba contarse cuentos sentados en lo alto de una peña, afición que comparten las dos amigas y vecinas del relato «La chica de abajo», de casi once años: Paca, la hija de la portera, y Cecilia, perteneciente a una familia acomodada.

Paca y Cecilia eran amigas, se contaban sus cuentos y sus sueños, sus visiones de cada cosa. Lo que les parecía más importante lo apuntaba Cecilia en un cuaderno gordo de tapas de hule, que estaba guardado muy secreto en una caja con chinitos pintados. Paca solía soñar con círculos grises, con ovejitas muertas, con imponentes barrancos, con casas cerradas a cal y canto, con trenes que pasaban sin llevarla. Se esforzaba por inventar un argumento que terminase bien, y sus relatos eran monótonos y desmañados, se le embotaban las palabras como dentro de un túnel oscuro.

—Pero, bueno, y luego, ¿qué pasó? —le cortaba Cecilia, persiguiéndola con su mirada alta, azul, impaciente.

—Nada. No pasaba nada. Cuenta tú lo tuyo. Lo tuyo es mucho más bonito. (Martín Gaité: 2002b, p. 283)

Como las niñas anteriores, Paca y Cecilia son soñadoras, imaginativas y aficionadas a los cuentos, aunque con matices, debido a su diferente posición económica y educación —esta distinción se refleja, incluso, en sus sueños y relatos—. De hecho, en este caso ni siquiera la literatura o la fantasía salva esta desigualdad, ya que es determinante en el desenlace de la historia. Así, al final, Paca aprende los sinsabores de la vida, de su condición humilde y de las diferencias insalvables entre las distintas clases sociales, representada en su relación con Cecilia, quien se muda de piso sin despedirse de ella. Por tanto, en este cuento es patente el descontento ante la cotidianidad, encarnado en la hija de la portera, quien se refugia de la rutina, de las obligaciones y del trabajo con su madre en su amistad y los momentos llenos de fantasía y sueños que esta le proporciona, su auténtica existencia: «Llevaba dos vidas diferentes: una, la de todos los días, siempre igual, que la veían todos, la que hubiera podido detallar sin equivocarse en casi nada cualquier vecino, cualquier

conocido de los de la plazuela. Y otra, la suya sola, la de verdad, la única que contaba» (p. 284).

Esta insatisfacción es una característica frecuente en los personajes femeninos de la autora, como ocurre en su novela *Entre visillos*, ambientada en una ciudad de provincias de los años cincuenta: «La energía vital que poseen no tiene otro objetivo que la manipulación de los deseos del hombre. La ausencia de cualquier otra actividad significativa las amarga y hace languidecer» (Martín Gaité: 2002a, p. 248). En sus obras, los sentimientos de las mujeres y las niñas ante la monotonía, la rutina y la realidad se suelen encauzar en la búsqueda de consuelo, refugio y evasión a través de los sueños, la fantasía, la literatura, la narración oral o la escritura. Por ejemplo, Eulalia Orfila, en *Retabillas*, evoca así sus primeros encuentros apasionados con la lectura:

Las primeras novelas de amor que he leído en mi vida ha sido ahí tirada por el suelo en siestas de verano, con el libro en la alfombra, y aquel simple acomodo del cuerpo a la postura más propicia coincidía ya con el movimiento ávido de la mano que se adelantaba a buscar la página donde había quedado pendiente el episodio que había hecho galopar mis sueños la noche anterior, y era tal el deseo de intrincarse por aquellos renglones apretados, de viajar, de volar a través, que todo en torno desaparecía. (p. 334)

Además, en general, sus personajes femeninos se distinguen por su deseo de comunicación, su afición al diálogo y las historias orales, y la búsqueda de la libertad. Así ocurre con Serena y Altalé, madre e hija en el relato infantil *El castillo de las tres murallas*, que finalmente huyen de la fortaleza en la que están encerradas por su esposo y padre, respectivamente:

La figura de Altalé recuerda, en su mundo de maravilla, a Matilde, Natalia, Alina, Eulalia, Luisa, Carmen<sup>42</sup>. También ella ama la relación dialogal –con Cambof– y las historias orales, y descubre el camino de la libertad o el amor más fácil y victoriosamente que ninguna de sus antecesoras: por arte de magia. [...] Entre todas las «fugas» de esa *fugata nata* que es la protagonista típica de mi narrativa, la fuga de Altalé es la más decisiva, aunque también la más irreal. Ha huido de la incomunicación encastillada. (pp. 263-264)

No en vano comenta Chirbes que ella misma «diseña minuciosamente sus particulares puntos de fuga», ya que sus novelas «están llenas de pasadizos secretos, de puertas disimuladas, de castillos, de islas de ninguna parte, de buhardillas y cuartos de atrás» (2014, p. 63). Sin duda, es una señal de identidad de su universo literario y pensamiento, reconocible en su práctica ficcional, reflejo de su concepción de

<sup>42</sup> Son las protagonistas de *El balneario*, *Entre visillos*, *Las ataduras*, *Retabillas*, *Fragmentos de interior* y *El cuarto de atrás*, respectivamente; todas ellas novelas, salvo la tercera, que es un relato.

la literatura como refugio y evasión, entre otros aspectos que forman parte de su poética, por ejemplo, las escasas fronteras y la confusión entre la ensoñación y la realidad, la ficción y la vida. De hecho, como asegura Teruel Benavente, «su mundo narrativo se nutrió de una sabia alternancia de sueños y observación, de huellas reconocibles del mundo que la rodeaba y también de fugas» (2006, p. 29). De ahí, también la frecuente presencia de la ventana y los visillos en su obra, como metáfora de un mundo exterior que libera y permite en soledad la evasión de la realidad.

A veces ni siquiera hay ensoñación, aunque sí ensimismamiento, como le pasa a Serena [...]. Tal actividad rechaza la participación y presencia de otro. Muchas de las mujeres que pueblan los textos de Martín Gaité tienen los sueños como reducto más personal.

Lo que voy a decir ahora implica transferir a la autora aquello de lo que ella dota a sus personajes: una notable capacidad para evadirse en cualquier momento a una región personal, una propensión a precipitarse por los surcos del recuerdo ante la visión de un mero objeto evocador, el afán por apresar hechos y sentimientos. (Martinell Gifre: 1999, pp. 19-20)

Esta capacidad soñadora de la mujer se percibe ya durante la infancia y la adolescencia, lo cual, junto a la curiosidad, es el germen de la creación literaria: «Una característica de estos sueños alimentados en soledad por la adolescente introvertida es que suelen ser inconfesados y de ahí la espoleta que un día los hará estallar en letra escrita» (Martín Gaité: 2002a, p. 328). Sin embargo, algunos de sus personajes femeninos, incluso infantiles, no se conforman solo con soñar y refugiarse en la literatura o la fantasía, sino que huyen literalmente de la rutina que las oprime y no satisface. Así lo hacen las niñas Sara Allen, de *Caperucita en Manhattan*, y Altalé, de *El castillo de las tres murallas*, o mujeres como Serena, que también se escapa de dicha fortaleza. Es decir, persiguen su libertad. No así la protagonista de *El cuarto de atrás*, trasunto de la propia autora: «Como tampoco me atrevería a fugarme nunca a la luz del sol, lo sabía. Me escaparía por los vericuetos secretos y sombríos de la imaginación, por la espiral de los sueños, por dentro, sin armar escándalo ni derribar paredes, lo sabía» (Martín Gaité: 1993, p. 159). Unas palabras que, para Carbayo-Abengózar (1998), reflejan su carácter subversivo; con ese fin, recurre a su único refugio, la literatura.

En otros casos, sus personajes femeninos se contentan con cobijarse en el pasado, los recuerdos y las ensoñaciones, en los que se quedan ensimismados, como Andrea, la protagonista del cuento «Variaciones sobre un tema», quien, a sus treinta y cinco años, evoca y revive su época de quinceañera, en la que fantaseaba con el amor; unas memoraciones —de libertad— tan reales como el lustro que lleva ya en Madrid y su vida actual hasta el punto de fundirse ambos con ella.

—¡Digo dos para leche! Te digo a ti... , dos para leche, ¡dos! —se sentía a menudo interpelar desde que, a raíz de su último cumpleaños, empezó a padecer semejantes

ensimismamientos repentinos, de los que a duras penas conseguía salir para reincorporarse al ritmo de la cafetería—. ¿Pero en qué estás pensando? Y aparte de que, en el seno de tal tráfigo, ninguna explicación medio cabal hubiera hallado asilo [...] ¿qué habría podido ella responder, de intentar ser honrada? Ni siquiera, en verdad, «pienso en el tiempo pasado», ya que los inviernos gastados en Madrid [...] volvían a amalgamarse, incontrolables e indistintos, en el tronco confuso de todo lo vivido, lo cual era como desvivirlos y darlos por rezagados, por vueltos al claustro de lo no ocurrido todavía. (Martín Gaité: 2002b, pp. 12-13)

Además de las características ya indicadas, estos personajes se distinguen por su rica vida interior y su capacidad o tendencia a la fantasía —rasgos proclives a la narración y la escritura—, como las niñas de *El pastel del diablo* y *Capercucita en Manhattan*.

El recurso a la infancia aparece ligado en sus obras al carácter iniciático de sus narraciones. Contar desde un punto de vista infantil supone imaginar un mundo alternativo sustentado por la irrupción en el ámbito de los adultos de una concepción alternativa de la realidad. (Re)descubrir la infancia supone entrar en el mundo de la literatura, en el descubrimiento de un nuevo cosmos solo habitable por quien abre la ventana de la imaginación. (González Couso: 2014, p. 46)

## CONCLUSIÓN

Es evidente la preeminencia de la mujer y su relación con la literatura, la lectura y la escritura en la obra de Carmen Martín Gaité, tanto en su teoría literaria como en su práctica ficcional. La autora analiza tres aspectos interrelacionados: las singularidades de la lectora, las particularidades de la escritora y la imagen de la mujer en la historia de la literatura, es decir, como material narrativo. Sus consideraciones sobre las dos primeras se reflejan en su propia creación literaria, poblada por mujeres y niñas, en general, soñadoras y aficionadas a la fantasía; por tanto, creadoras de narración o ficción, en la que se refugian y se liberan ante la monotonía de la cotidianidad, que no les satisface y oprime. Sin embargo, algunas no se conforman con la lectura y la narración oral o la escritura: deciden actuar y huir en busca de la libertad, fuera de las ataduras de la rutina.

En su teoría y su ficción, algunos de los aspectos sobre la escritura son comunes a hombres y mujeres, narradores y narradoras, aunque otros son distintivos de ellas. En primer lugar, dicha singularidad se concreta en su actitud ante la lectura. Por ejemplo, la soledad, el aislamiento, el ensimismamiento y la ensoñación, rasgos todos ellos más proclives en la mujer, circunstancias ideales al leer y escribir; la rebeldía y las escasas fronteras entre el sueño y la realidad, la literatura y la vida, que se manifiestan más explícitamente en su caso, sobre todo, en su niñez, como le ocurrió a la escritora.

En segundo lugar, los condicionamientos de los primeros síntomas de su vocación literaria –como deseo de liberación y expresión de desahogo, ha surgido con frecuencia a través del marco de una ventana–, las dificultades o el recelo social a los que se ha visto obligada a enfrentarse durante siglos como lectora y creadora de ficción, y las señas de identidad de su discurso. Precisamente este se caracteriza por su singular enfoque, la exploración del rico universo interior de la mujer y su particular expresión a través del lenguaje –destaca su vocabulario, como el léxico que crea también la autora, reconocible en el conjunto de su producción–, su frecuente tono de estallido o desahogo por la necesidad de interlocución, la retahíla o lo fragmentario, la reflexión sobre la propia identidad, la evocación de la infancia, su particular concepción del tiempo, la indagación en la cotidianidad y su transformación literaria en un hecho excepcional y extraordinario, su desconfianza del entendimiento como norma y la facilidad para expresarse y comunicarse mediante el género epistolar. Rasgos, en definitiva, que también están presentes en la obra de Martín Gaité, en especial, en su literatura, entre otros aspectos identificativos de su escritura, pensamiento y universo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Lélia. «As amigas en *Nubosidad variable* de Carmen Martín Gaité». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* [en línea], 2003, 23 <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/amigas.html>> [10 octubre 2019].
- CARBAYO-ABENGÓZAR, Mercedes. «A manera de subversión: Carmen Martín Gaité». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* [en línea], 1998, 8 <<https://webs.ucm.es/info/especulo/cmgaite/carbayo.htm>> [10 octubre 2019].
- CHIRBES, Rafael. «La generosidad de la constancia». En TERUEL, José, y Carmen VALCÁRCEL (eds.). *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*. Madrid: Siruela, 2014, pp. 58-64.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- FUENTES DEL RÍO, Mónica. *La concepción de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité: de la teoría literaria a la práctica ficcional. Un modelo comunicativo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2017 [en línea] <[eprints.ucm.es/42366/](https://eprints.ucm.es/42366/)> [10 octubre 2019].
- FUENTES DEL RÍO, Mónica. «La influencia de Portugal y su literatura en la obra de Carmen Martín Gaité». En RIVERO MACHINA, Antonio, Guadalupe NIETO CABALLERO, Ismael LÓPEZ MARTÍN y Alberto ESCALANTE VARONA (eds.). *La mirada ibérica a través de los géneros literarios*. Berlín: Peter Lang, 2019a, pp. 73-87.
- FUENTES DEL RÍO, Mónica. «Magia y fantasía en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité: la cajita dorada o el hechizo de la memoria». En DÍAZ PÉREZ, Ana M., Luis FUENTE PÉREZ y Niklas SCHMICH (coords.). *La enigmática piel de los drogados: Estupefacientes en la literatura hispánica*. Madrid: Philobiblion: Asociación de Jóvenes Hispanistas. Universidad Autónoma de Madrid, 2019b, pp. 129-153.

- GONZÁLEZ COUSO, David. «El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* [en línea], enero-junio 2014, 52, pp. 36-47 <<https://webs.ucm.es/info/especulo/>> [10 octubre 2019].
- JURADO MORALES, José. «La narrativa breve de Carmen Martín Gaité: algo más que cuentos de mujeres». En REDONDO GOICOECHEA, Alicia (ed.). *Carmen Martín Gaité*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004, pp. 91-102.
- MAINER, José-Carlos. «Tres rebeldes y tres libros de 1958: Ángela Figuera Aymerich, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité». En TERUEL, José, y Carmen VALCÁRCEL (eds.). *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*. Madrid: Siruela, 2014, pp. 19-35.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Agua pasada*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Cuentos completos*. Madrid: Alianza, 2002b.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Pido la palabra*. Barcelona: Anagrama, 2002a.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*. Madrid: Siruela, 2006.
- MARTINELL GIFRE, Emma. «Prólogo». En MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, pp. 9-21.
- MOREIRO, Julián, Amparo MEDINA-BOCOS y Esperanza ORTEGA. «Introducción». En *Traer a cuento*. León: Edilesa, 2002, pp. 9-26.
- PACHECO OROPEZA, Bettina. «La niña rara: *Caperucita en Manhattan*». En REDONDO GOICOECHEA, Alicia (ed.). *Carmen Martín Gaité*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004, pp. 115-121.
- TERUEL BENAVENTE, José. «Carmen Martín Gaité, articulista». En MARTÍN GAITE, Carmen. *Tirando del hilo (artículos 1949-2000)*. Madrid: Siruela, 2006, pp. 19-31.
- VASSILEVA KOJOUHAROVA, Stefka. «Las obras para niños de Carmen Martín Gaité». En REDONDO GOICOECHEA, Alicia (ed.). *Carmen Martín Gaité*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004, pp. 103-114.